هنري لوفافر

في علم الجمال

ترجمة: محمد عيتاني

دار المعجم العربي
بيروت

اهداءات ٢٠٠١
ا.صلاح راتب
القاهرة

منشورات
دار المعجم العربي
بيروت



لهنري لوفافر

ترجمة : محمد عيتاني

« الفن أسمى درجة من درجات الفرح يستطيع الانسان أن يهبها لنفسه »

كارل ماركس

« لا تولّد الموسيقى لذة الا حين تكون جميع عناصرها ـ النغم (الميلوديا) ، والغناء ، والايقاع ، ـ مندمجة فى نوع من الوحدة المنسجمة والتوافق . أما الانتباه الأحادي الجانب الذي يمنح لأحد هذه العناصر على حساب عنصر آخر، فيؤدي الى تهديم التأثيرات السوية الدقيقة ، المتبادلة بين العناصر المتنوعة ..

أ. جدانوف

« فى الادب والفلسفة والموسيقى » صفحة ٨٦

مقدمة

هذا الكتيّب الذي أعِد ليُنشَر في مجموعة « مشكلات (١) » لا يهدف الى أن يجعل من الحـركة الواقعية الجديدة ، الواقعـية الاشتراكية ، مُشكلةً لا تُحل .
وانما هو ينطلق ، على العكس ، من الواقعية الاشتراكية بوصفها مكسباً ، وحدثاً واقعا قد اكتُسب .

في جميع حقول الفن ، ثمة حقائق جديدة تطالب بصيغ تعبّر عنها ، وهي تجد هذه الصيغ التعبيرية : هذا هو الحدث الواقعي المكتسَب . وهذه الحقائق الجديدة ، التي اكتُسِبت أثناء حركة نضالية عملية ، وأثناء معركة اتسعت حتى شملت الصعيد التاريخي والعالمي ، هذه الحقائق الجديدة (حياة الشعوب ونضالها ، حياة الطبقة التي تذكي حركة الشعوب وتقودها ، وتوجّه نضالها الخ..) تجد التعبير عنها ؛ وهذا التعبير يدخل ، بدوره ، في اطار المعركة الخلاقة التي تبدع حقائق جديدة ، وقد أصبح هذا كله معروفاً اليوم حتى لنستطيع أن نعتبر مسألة اتجاه الفن ، على صعيـد النظرية ، مسألة منتهية ، ومفروغاً منها . ان الحركة الواقعية الجديدة تنشأ على نحو عفوي ، ومفكَّر فيه معاً (فأحياناً يبلغ درجة معينة من العفوية ، وأحيانا يكتسب صفة الصيغة التي انصب عليها التفكير القاصد المصمّم ، وذلك انطلاقا من المعارف النظرية) ان هذه الحركة الفنية الواقعية الجديدة تنشأ على أطلال الفـن البورجوازي . وهي تنشأ اثر انحلال الفن البورجوازي ، بعد ان استنزف معينه ؛ وتنشأ ابتـداء من مسـائل يستعصي حلهـا على الفنان الذي يظل في نطاق أطر البورجوازية المنهارة ، وخصوصاً ابتداء من الحقائق الجديدة .

---

(1) Problèmes - Editions sociales

وتقع على كاهل الفكر الطليعي مهمة هي أن يَفرض فى المناقشات والمساجلات ، نتائج المبادىء الجديدة ويبين صحتها وصدقها . واذ لم يعد الاتجاه الواقعي مسألةً ، فثمة مسألة أخرى فى الدرجة الاولى من الاهميــة وهي مســألة النماذج les types المواقف النموذجية ، والصيغ النموذجية ، والتعابير، والاشخاص النموذجيين والآثار والروائع الخ ...

ولكن هذا يدل على أن الواقعية الاشتراكية ما تزال بحاجة الى التوضيح ، والجلاء ، والتحليل ، والتمثل . وهي تطرح بعض المسائل على بساط البحث ، ولكن هذا لا يعني انها بذلك تعود هي أيضاً لتصبح مسألة يُعاد البحث فيها . وبما أنها تلبي حــاجة تاريخية ملحّة ، وتُجيب عن مطلب عظيم — هو عفوي وواع فى آن واحد — فعلينا أن نزيد ، دون انقطاع ، نصيب الوعي المتضمَّن فى النشاطية الجمالية الجديدة ، كذلك علينا من ناحية ثانية أن نوحّد، ودائماً بشكل أعمق ، بين هذا الوعي القاصد ، وبين الحياة العفوية . فهدف هذا الكتاب هو — اذن — التمهيد لتفكير فى الحركة الواقعية الاشتراكية التي تؤخذ بوصفها واقعاً ، وبوصفها اتجاهاً يفرض ذاته ويفرض اتجاهه على مقياس النطاق العالمي والتاريخي .

والحق أن الواقعية الاشتراكية الجديدة تحملنا على التفكير فى الأسس . وهي تغيّر ما كنا نعرفه من أفكار أساسية عن الفن ، تغيرها باغنائها وانمائها وتطويرها . وهي تنظر الى الماضي ، فتقلب المسائل الجمالية القديمة ، رأساً على عقب ، وكذلك تفعل بتاريخ الفــن .

وتفكير كهذا ، فى حدث واقعي جديد ، يضع نصب عينيه أن يستخرج منه جميع ما يتضمن من نتائج ، وأن يعود لادراك الأسس، ويرى الماضي فى ضوء جديد ، وينبذ الافكار **المنسوخة** المتخلفة ، ويتمثل المبادىء الجديدة ، أقول أن تفكيراً كهــذا يُعرف تقليدياً باسم ((**التفكير الفلسفي**)) ونستطيع أن نثبت ، الى حد معين ،

وجود شبه بين التفكير الفلسفي فى العلم ، والتفكير فى الفن . « وعلى المادية أن تتخذ وجهاً جديداً كلما جاء اكتشاف مهم جديد يلفت اليه الانظار فى العلوم الطبيعية ويترك فيها أثراً راسخاً . » هكذا قال انجلز . ودون أن نخلط بين الفن والمعرفة نقول ان فى الفن قسطاً من المعرفة ، وكذلك فثمة معرفة بالفن تغني المعرفة وتنمي حقولها . ونستطيع القول ، الى حد معين ، بأن الفكر الفلسفي يجب أن يفعل فعله فى مكاسب الفن ، كما يفعل فى مكاسب العمل ، وهو بذلك يغنيها ويغني ذاته ، انطلاقاً منها . وهو يحمل اليها الوضوح الجلي ، ويجد ذاته مُجدَّداً فيها ، مغتذياً منها . وعلى علم الجمال أن يتخذ وجهاً جديداً ، الآن وقد طرأ على الفن اكتشاف يلفت اليه الانظار ويترك فى الفن أثراً راسخاً عظيما : وهو الواقعية الاشتراكية ؛ ولعلها بذلك تحقق ، فى الوقت نفسه ، تقدماً حاسماً، حين تصبح علِميَّة . ومهما يكن من شيء ، بل قبل بلوغنا هذا الحد من الاستنتاج ، نجد المناقشات التي جرت فى المدة الاخيرة قد دلّت على ان من الواجب اليوم العودة الى درس دعائم الفعالية الجمالية ، بالنسبة الى النظريات القديمة .

ولتحديد وجه المقارنة ، وتوضيحها ، نستطيع مقارنة دور علم الجمال بالنسبة الى الفن ، بالدور الذي تلعبه نظرية المعرفة .

ونظرية المعرفة ، والمنطق ، لا يعنيان شيئاً ، فى ذاتهما ، واذا أخذا منعزلين . فاذا اقتطعا من فرع المعرفة الحية ، أصابهما اليَبَس وسقطا فى وهدة التجريد الخاوي والتخطيطية الموجزة الجوفاء . ولا تستطيع اطلاقاً نظرية المعرفة ولا المنطق (شكلياً كان أم ديالكتيكيا) أن يَحلا محل الملامسة المباشرة والاتصال المباشر بالموضوعات الواقعية ، ولا أن يحلا محل الجهد الهادف الى التقاط المحتوى المحسوس . ولكن نظرية المعرفة تظل ، رغم هذا ، نظرية أساسية جوهرية ، بوصفها طريقة ومنهجاً ودليلَ هداية . فهي توضح التمرس la pratique ، وتلقي عليه ضوءاً ساطعاً ،

وترفعه الى مستوى المفاهيم الجلية . وهي توجهه أيضاً ، وليس لها ، في الوقت نفسه من معنى ، الا بوساطة هذا التطبيق العملي . ومن هنا نشأت الحاجة الضرورية الى انتقال مستمر دائب بين المعارف المحسوسة (العلوم ، مختلف أنواع العلوم أو أقسامها المختلفة) وبين نظرية المعرفة .

وكذلك فالفكر الفلسفي يستطيع بل يجب عليه أن ينتقل دوماً بين الفن الحي (بين مختلف أشكال الفن) وبين نظرية الفن ، أو علِم الجمال . فسيكون ، بذلك ، نظرية في الفن ، تأتي بها المادية الديالكتيكية ، كما وُجِدت ثمة نظرية للمعرفة (١) ويبدو لنا أن من الضروري القاء بعض الاضواء على هذه النظرية ، بانتظار عرضها الكامل في ما بعد .

ان الواقعية الجديدة أحرزت ، وفي فرنسة بخاصة ، سلسلة من الانتصارات ذات الطبيعة المزدوجة . فهي تعني ، بوصفها انتصارات سلبية ، نضوب معين الفن الذي يعبِّر (بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، خفية أو سافرة) عن انهيار البورجوازية ، وهذا النضوب في المعين ، يتضح حتى لأبسط الناس . ففي جميع الحقول ، يترجح هذا الفن بين العنصر المَرَضي السقيم ، وبين التجريد المجفف الذي زايله الرواء ، هذا اذا لم يقتصر اهتمام الفن البورجوازي على رواية أقاصيص تافهة ...

أما بوصفها أيضاً انتصارات ايجابية ، فهذا يعني أن آثار المدرسة الجديدة « تقطع شوطاً بعيداً في تقدمها نحو التقاط المحتوى وكذلك في صياغة الشكل . ورغم أن هذه الانتصارات ما زالت ناقصة ، فانها فرضت تأثيراً عملياً قلَب الفن من أعماقه ، وأحالت

---

(١) ونجيب فوراً عن بعض الانتقادات فنقول : لن يكون ثمة «فن ماركسي» وانما « نظرية ماركسية في الفن » وهذه مسألة اوضحت منذ عشرين عاماً .

كثيراً من الترقبات ، والمتطلّبات ، والميول التي كانت مبهمة مشوشة الى عنـاصر واعية .

لقد أزفت الساعة ــ اذن ــ التي نبين فيها أن بوسعنا السمو من العناصر المكتسَبة ، الى المبادىء والاسس ، ورسْم خطـوط أولية كبرى ، للنظرية .

ان الصورة الموجزة التي أضعها بين يدي القارىء فى الصفحات التالية تستعيد مقالات نشرتُها فى صحيفة « فنون فرنسة Arts de France» (١٩٤٨–١٩٤٩) بعد أن أخذتُ بعين الاعتبار الملاحظات التي استثارتها تلك المقالات . وهذه الصورة أنشرها اليوم لتستثير هي أيضاً المناقشات والتوضيحات التي سـوف يرد ذكرها فى « بحث عن علم الجمال » يأتي فى حينه .



الفصـــل الاول

حيث اخفق علم الجمال

نستطيع المناقشة فى امكان وَضع نظرية جماليَّة عامة ، وفي فائدة هذه النظرية وجدواها : ولكن ثمة واقعاً يبدو أننا لا نستطيع انكاره وهو ان المحاولات لوضـــع نظرية كهذه يجب أن نبحث عنها ، فى ما يختص بالماضي ، **عند الفلاسفة** ، والكتَّاب ، وليس ذلك لأن الفنانين لم يخلفوا تعريفات مهمة ، وعدداً كبيراً من الملاحظات النفاذة المجدية التي تلقي ضوءاً على آثارهم الشخصية أو على عصورهم : ولكن هؤلاء نادراً ما سموا الى المستوى النظري(١) فدراسة الفلسفات السالفة ، وما تتضمن من وجهات نظر فى الفن ، تظل محتفظة ــ اذن ــ بأهمية كبرى ؛ غير أن مجرد كون الفلاسفة قد استأثروا ، الى حد ما ، بعلم الجمال وحكروه ، فيجب أن نتوقع هنا سلسلة من الهزائم وحالات الاخفاق . وهؤلاء الفلاسفة لم يكونوا فنانين ، اذا استثنينا ديدرو وأفلاطون . وكانوا ، بوصفهم علماء فى الجمـــال ، يصدرون أحكامهم على مجـــال نشاطية هم خارجيون عنها بل غرباء ، وكذلك كانوا بوصفهم فلاسفة ، يقولون كلمتهم فى الحياة وفي الناس وفي العالم ، رغم أنهم يظلون ــ جزئياً ــ خارج هذه كلها . ان النظريات الجمالية متعلقة « بالمذاهب » كما يقولون فيجب أن نتوقع ــ اذن ــ أن تكون آراء الفلاسفة فى الفن متناسبة مع أخطائهم المنظومة فى « مذاهب » ومع الاخطاء المُسبَّبَة، بخاصة ، عن الجهد الذي يبذله الفلاسفة لنظم مذاهبهم

---

(١) وثمة البعض ممن يُعَدون بين أعاظم الفنـــانين قدموا لنـــا بعض التوجيهات أو بعض الاحكام التي تتناول الفن ، من ناحية عامة ، مثلا : غوته الذي يقول : « أي شيء أكثر اهمية من الموضوعات ، وما علم الجمال كله من دونها ؟ ! » (غوته ــ أحاديث مع اكرمان ــ غاليمار ص ٤٠)

à la systématisation . لقد كانت النظريات في الفن كلها ، على نحو حتمي ، غيبيّة ، ميتافيزيقية ، ومثالية يعني مشعوذة .

ان كل منظومة مذهبية tout système ، سرعان ما انفجرت، وتحطمت ، لأنها منظومة مذهبية ، وفقدت وحدتها . ولذا فمن أصعب الامور علينا اعادة تركيبها وانشاؤها ثانية . لماذا ؟ لانهـا كانت تقيم دعائمها على التجريدات : كانت تقيم دعائمها على موقف انسان معين وعلى المفـاهيم المحدودة لعصر وطبقة ، ولأنها كانت توسّع هذه المفاهيم المحدودة ، وفق مشيئتها دون أن تعي حدود هذه المفاهيم ، فتجعلها شاملة للعالم أجمع . فكل نظرية جمالية كانت تعكس — اذن — صورة عن حدود المذهب وضيق آفاقه . ومن جهة ثانية تفجّرت المذاهب أجزاء مبعثرة ، ومنذ ذلك الحين عاشت تلك الاجزاء حياة خاصة بها ، أو ماتت موتها المنعزل ؛ ويمكن أن يكون لآراء الفيلسوف الجمالية ، وهي أحد أجـزاء مذهبه ، تاريخها وتأثيرها المتميزان المنعزلان عن تاريخ المذهب وأثره . ولنأخذ **الفلسفة الافلاطونية** مثلا ؛ لقد كان لآراء أفلاطون في الجمال تأثير عظيم ، وما يزال . لقد أثّرت جماليته من طريق مباشر ، أو غير مباشر، في معظم المدارس والفنانين، وفي جميع الحقول والاتجاهات.

لقد اطلق أفلاطون فكرة **الجمال** : الجمال الخالد والمطلق . وكان يرى أن الاشياء أو الكائنـات تكون « جميلة » لأن فيهـا انعكاساً للصورة العليا l'Idée ، للمثل الاعلى ، للجمال المثالي . فللفن ، في نظر أفلاطون ، هدف هو اعادة خلق الجمال الاسمى الذي نلمحه لمحاً la Beauté ، والابداع داخل نطاق هذا الجمـال الأسمى .

ولكي نجد ، ثانية ، المعنى الأصلي ، في العصر الاغريقي ، لهذه النظرية ، ولاعادة انشائها في اطار الغيبية الافلاطونية ، يتحتم علينا وضع مؤلف ضخم . ومن يضمن أن لا يكون هذا الجهد « العلمي »

الشامل الشاق جهداً ضـائعاً ، لا طائل وراءه ؟ فنحن نستطيع ــ اذن ــ الاكتفاء بما بقي ، عبْر القرون ، من أفلاطون والفلسفة الافلاطونية ، وبما احتفظ به الرجال الذين شغلوا بالفن والجمال ؛ ولكن عمل الاحيـاء والانشاء الجديد هنـا أيضاً سـوف يكون مستصعَباً باهظا ، ذلك لأن أثر الفلسفة الافلاطونية كان مزدوجاً . فمن جهة أذكت الافلاطونية عبقريات الفنانين والمصورين والشعراء ووجهت نشاطاتهم (وهؤلاء كثيراً ما وضعـوا آمالهم واشواقهم الخاصة ، تحت شعـار الجمـال الأسمى) والافلاطونية قدمت موضوعات كثيرة ، وبراهين تبرر « المثل الاعلى » لعصور متعددة . وفي الوقت نفسه نجد الافلاطونية فى أصـول أسخف التفاهات وأهزل الخطب البلاغية التي ابتلي بها علم الجمال (١) .

وكان من الضروري انتظار القرن التاسع عشر لزعزعة هذا الصنم ، هذا الوثن ce fétiche ، هذا التمثال البارد الذي يترأس جلسات المجامع العلمية ؛ وهو ما يزال يحيا الى الآن ، بشـكل منهار منحط ، ولكن خطر ، فى نظرية « الفن للفن » !...

فى القرن التاسع عشر قام الفنانون والكتاب يطالبون بحقهم فى وصف « الاشياء القبيحة والتعبير عنها » وعندئذ هجا رامبو الجمال !... وقد ذهبوا بعيداً فى هذا الاتجاه واشتطوا فى ذهابهم حتى أننا نستطيع اليوم التساؤل : ألم يحـن الوقت لرد بعض القيمة الى الجمال ، بمعنى نسبي (غير مطلق) ذلك لان الانسـان

---

(١) وهذه بعض الاقوال التي وردت على لسان عالم الجمال « وينكلمان » (القرن الثامن عشر) وهو أحد نظريي الجمالية الافريقية : «الجمال الاسمى هو ذكرى الكمال الاسمى ... والسكون هو الموقف الاكثر ملاءمة للجمال . الجمال كالماء الصافية المستقاة من عين صافية ، وهي تكون صـالحة للشرب كلما كانت خالية من الطعم ! ... »

الجديد يتمتع بقدرة عظمى ، ووعي كبير ، يسمحان لنا بمواجهة التعبير عن ازدهار الانسان ، يعني بعث **الجمال الانساني** مجدداً ؛ وليس ثمة أدنى علاقة للافلاطونية بهذه الجمالية الجديدة . وكذلك خضعت الافلاطونية لهجمات النقد التاريخي ؛ اذ أنشأ المؤرخون يكتشفون الصفة النسبية للجمال . لقد كان لكل عصر ، ولكل مدنية فكرتهما الخاصة عن الجمال ؛ والماركسيون قدموا لهذا النقد قاعدة راسخة ركينة ومعنى مادياً محسوساً ، فكل طبقة ، وكل شعب ، وكل أمة ، وفقا للشروط الملائمة لتعبيره الفني ، صاغ فكرته عن الجمال . لقد أجاد بليخانوف فى اثبات الصفة التاريخية العابرة للجمال الخالص . (راجع خصوصا « الفن والحياة الاجتماعية » ص ١٠٩ فى موضوع فينوس دى ميلو) .

ومنذ البدء ، تأسست نظرية الجمال على المفارقات . « أن المساحات والاجسام التي تحددها المسطرة والبركار ليست جميلة فقط فى علاقاتها مع أجسام أخرى ، انهما جميلة فى ذاتها ، وهي تولد فينا بهجة خاصة» .(قول لأفلاطون أورده على لسان فيلاب) .

وبدهي أن أفلاطون ، فى هذا النص المشهور ، قد خلط بين شيئين ؛ بين فعاليتين أو درجتين متباينتين من درجات النشاط « الذهني الروحي » : الاهتمام الذهني المحض بالصور الهندسية — والانفعال أمام « واقع » جميل أو أثر « جميل » . وهو وهم كان محتوماً على أفلاطون نظراً لما كانت عليه الفلسفة الافلاطونية والايديولوجية الافلاطونية من مثالية الخ.. الخ..

لقد أساء أفلاطون حين خلط بين الفن والمعرفة ، فربط ، بشكل يسيء الى حقيقة الامر الواقعي ، بين الانفعال ، وهو الشعور الجمالي الخالص ، وبين المهم l'intéressant ، على صعيد الذكاء والعقل . فهو — اذن — أساء تقدير الجانب الحساس والمؤثر فى

روائع الفن لمصلحة الجانب الذهني الايديولوجي ، المجرد (١) .

ان هذا الخلط بين العنصرين ، وهذه الاســاءة فى التقدير ، أسهما ، من بَعد ، فى القاء ستر من الظلام على علم الجمال . ورغم ذلك احتفظت آراء أفلاطون فى الفن ببعض الجوانب الحيَّة المخصبة . لقد ألح أفلاطون فى بيــان ما للفن من أهمية مدنيــة سياسية ؛ ان روائع الآثار الفنية بوصفها آثاراً جميلة ، يعترف بها الجميع ، تتيح تكوين الحساسية عند كل انسان ، وتتيح ضبط أعضاء مُتَّحد سياسي واحد ، فى سَيْر مشترك صحيح . ولا يمكن أن يُحكَم على أثر فني تبعاً لقوانين الاخلاق والحق ؛ ورغم ذلك ليس الاثر الفني غريباً عن هذه القوانين ، بسبب واقع ، هو أن الفن يتدخل فى الحياة الاجتماعية والسياسية ، وبوصفه حدثاً اجتماعياً . ان حسن استخدام الفن يُتيح لنا أن نحقق انسجاماً بين العادات (عادات الحساسية ، والتمرُّس العملي) وبين العقل ، وهو انسجام ضروري لحياة المواطن وسعادته ، وفي هذا المعنى يستطيع الفنانون ، بل يجب عليهم أن يقدموا للمجتمع أناشيد دينية ورُقى » (فيدون ــ ٧٧) . وبالغناء والرقص يُخضع البشر للعقل غريزة حيوانية : الحاجة لانفاق طاقاتهم والتعبير عن بهجتهم بالحيـــاة .

---

(١) وهنا لا بد من التساؤل : هل أحالت المدرسة التكعيبية **le cubisme** المكان المجرد ذا الأبعاد **dimensions** الثلاثة الهندسية ، هل أحالته محسوساً أو أنها أحالت المحسوس مجرداً ، فهي تنتسب ــ اذن ــ الى الجمالية الافلاطونية ، فى شروط تاريخية (شروط الطبقة **conditions de classe**) أفضت الى نوع من التطرف فى النزعة الذهنية تُنعت بـ «الحديث» ولكن لعل المدرسة التكعيبية يجب ان تتميز عن سواها بتعايش هذين المظهرين وهذين التعبيرين فى داخلهـا وتصارعهما . فالمدرسة التكعيبية رفعت المحسوس الى درجـة الذهني ورفعت المجرد الى درجة المحسوس ، فى آن واحد ، وعلى نحو متناقض مع ذاته (يعني غير مستقر) ان مدرسة التصوير المسماة (تجريدية) (وهي منبثقة عن الحركة التكعيبية) وهي التي تُخضع الالوان والخطوط والاشكال لضرب من السيمياء الذهنية الفكرية التي تتخذ بدورها معنى متعالياً **transcendant** ، فيمكن أن تُعتبَر شكلا حديثا من أشكال الضلال المثالي الافلاطوني .

ان الايقاع والوزن يَدخلان على الحاجة الحيوية نظاماً انسانياً ، أسمى من القوانين البيولوجية ، وهكذا تكون الاغاني والرقصات وسائل لتدعيم الجماعة الانسانية والمحافظة على وجودها . و«سلسلة تصل بعضنا ببعض» (راجع «القوانين» الجزء الاول — ص ٦٤١ ب ٦٦٠) والفنون الجميلة التي قد تُستخدم استخداماً حسناً أو سيئاً ، يجب — اذن — أن تكون تابعة لتوجيه سياسي . والفنانون اذا تُركوا وأنفسهم فانهم يسقطون فى وهدة التشويش والاضطراب (والشعراء والموسيقيون منهم بخاصة) وكذلك شأن آثارهم . فالتربية ، وتكوين المواطن يجب أن يتضافرا مع الثقافة الجمالية . وليس ثمة نظرية تقول « بالفن للفن » عند أفلاطون ، رغم أن أبحاثه الميتافيزيقية التي خص بها نظرية الجمال هي الاصل والمبرر اللذان حولا الفن الى فعالية مطلقة غريبة عن الحياة التمرسية العملية والاجتماعية . (راجع « روبين » — أفلاطون ص ٣٠٦)

وهكذا ، وبتناقض غريب ، نرى هذا الميتافيزيقي ، أول واضع لنظرية الجمال المطلق ، أفلاطون ، كان هو أول نصير لـ « فن واقعي موجَّه توجيهاً اجتماعياً » حسب تعبير جدانوف . والذين هاجموا هذا المفهوم بعنف وقسوة برهنوا عن جهل حين رأوا فيه تجديداً مفاجئاً وبدعة غريبة وطفرة فظَّة . فمنذ مَطلع الابحاث الفلسفية كان أفلاطون يَعرف أن لكل فن وجهاً سياسياً . لقد عرَّف ما للجمال من وظائف اجتماعية وسياسية ، وهذا المثل يدلنا على مبلغ الصعوبة التي يجدها الانسان الذي يريد أن يُصدر حكماً على «مذهب» فلسفي بجوانبه المتعددة ، والمتناقضة فى ما بينها احياناً .

أما في ما يختص بالجمال الاغريقي فان الفحص النقدي لأهم نظري من نظريَّيه (يعني أفلاطون) يكفي لحل القضية . وكثيراً

ما اهتم ماركس وانجلز بالجمال الاغريقي ؛ ولنـا عودة الى هذا الموضوع فى الصفحات التالية (١) .

ويمـكن أن يُعَد ديدرو مبدعاً لعـلم الجمـال الحديث . فتحليلاته للتفاصيل ، وكتاباته المعروفة باسم « الصالونات » ، وكتاباته فى موضوع التصوير ، ونقده الشـامل للنزعة المجمعية académisme ، ما تزال محتفظة كلها بقيمة كبرى . وقد أسس ديدرو نظريته على تجربته بوصفه أديباً كاتبـاً ، وعلى دراساته بوصـفه ناقداً للفن . على أن اخفـاق هذه النظرية لا يخلو من مغزى ودلالة .

فديدرو طرح قضايا ولم يستطع حلها ، ولاحظ الفرق بين الأثر الفني ، وبين الحقيقة الواقعية المباشرة ، فهو قد فهم ـ اذن ـ أن الاثر الفني بسبب انبثاقه من الواقع ، عَبْر عملية صياغة فنية ،

كانت العلاقة بينه وبين الواقع المُعطى (المباشر) تطرح سلسلة من المسائل والقضايا ؛ وهو لم يأخذ برأي أفلاطون القائل بأن هـذا الفرق يمكن أن يُفسَّر بالاختلاف بين الجمال المطلق الاسمى la Beauté absol وقبح الاشياء ؛ ونظراً لكثرة الاشكال الفنيـة والصيغ التي ظهرت فى أوروبة وتلاشت ، فقد كان من الصعب أن يناصر كاتب عبقري مثل ديدرو هذه النظرية فى القرن الثامن عشر .

على أن هذه الفروق بين الاشكال والصيغ كانت هي نفسها تطرح القضية . ونقول بتعابير سطحية « حديثة » ان اللوحة الفنية ـ مثلا ـ تختلف عن الصورة الفوتوغرافية . وكل انسان يعرف

---

(١) نصوص لماركس وانجلز عن العهود القديمة (الاغريقية والرومانية) مجموعة فى كتاب Marx-Engels über Kunst literatur جمعها ميخائيل ليفشيتز وقدم لها فريتز اربانبيك ، برلين ، فرلاج برونو هنشل اوند سوهن ١٩٤٩ ص ١٥١ الى ١٥٦ وأيضاً ص ١٠٧ عن فن المأساة Tragédie الخ ...

هذا . (اذا سلمنا بأن الصورة الفوتوغرافية يمكن أن يكون لها قيمة « فنية » ، مما يفترض أن ثمة صوراً عديدة فوتوغرافية ممكنة ، وأن الصورة الفوتوغرافية تختلف باختلاف المصور !) أقول كل انسان يعرف بأن للأثر الفني (لوحة كان أم رواية) موضوعاً ، ولكل فنان طريقة في معالجة هذا الموضوع . فماذا يفعل اذن ؟ وكيف يتصرف ؟ وكيف يتم له الانتقال من الاشياء المعطاة الى الموضوع ، ومنه الى الأثر الفني ؟ أيكون ذلك بمحاكاة الطبيعة ؟ أم بالخضوع للموضوع ؟ أم بتغييره وتطويره ؟ (وبتعابير « حديثة » — كما يزعمون — تقول « بتحوير » صورة الشيء ؟) أم يكون ذلك، أخيراً ، بالنفوذ الى أعماق الواقع الحقيقي الاكثر عمقاً ، والاكثر جوهرية من المباشر ؟ أم يكون ذلك بالتوسيع والتجسيم والتعميق، وخلق النماذج ؟

لم يستطع ديدرو جلاء هذه القضية .

فأحياناً كان يرى أن الأثر الفني هو نتيجة لتبديل ذهني يطرأ على الموضوع. فالفنان التقط بذكائه بعض **العلاقات** والنسب، وأثبتها على القماشة أو على القرطاس . وأحياناً كان يرى العكس ، ويعتقد بأن الفنان يخضع للواقع أكثر من خضوع أي انسان ، يعني يخضع للمعطيات المباشرة المحسوسة التي تأتيه بها الحياة . فهو يلتقط الطبيعة ويحاكيها أروع محاكاة . فديدرو يترجح — اذن — بين النزعة الشكلية le formalisme (وهي التعبير عن العلاقات المجردة بين الاشياء) ، وبين النزعة الطبيعية Naturalisme (وهي التعبير عن الواقع الحقيقي المباشر) مع احساسه الحدسي الذي يتنبأ بالواقعية (وهي التعبير عن الجوهري) .

ومن جهة ثانية لم يكن ديدرو يستطيع أن يدرك النسبية التاريخية ويفهم أن الكائنات الواقعية المعبَّر عنها من خلال الاذواق، والميول ، والحساسيات ، وأفكار كل عصر (كل طبقة) هي نفسها واقعية ، تاريخياً . فقد وجد نفسه ازاء حتميتين لا ثالثة لهما : اما نسخ صورة عن الشيء ، نسخاً يدنو من الكمال ما أمكن ، واما التعبير عن الموضوع تعبيراً فردياً (ذاتياً) يعني تجريدياً . ان الفرق بين النقل عن الطبيعة المعطاة المباشرة (وهذا ما تقول به المدرسة الطبيعية Naturalisme) وبين المدرسة الواقعية ، لم يكن قد اتَضح بعد .

ولأن ديدرو كان يفكر،تبعاً لأفكار زمنه وطبقته، وما كان يستطيع الا ذلك (وطبقته هيالبورجوازية الصاعدة) أقول لهذه الاسباب ما كان لديدرو أن يدرك بعض القضايا ، وما كان بوسعه أن يجد لها حلا . وفي الزمن الذي تلا ديدرو طُرحت هذه القضايا غير المحلولة على نحو يجعلها غير ممكنة الحل : فقد كان البحث يدور عن علاقات العنصر الواقعي « المثالي » الخالد في الفن . وهذه مسألة لا حل لها : فما أن نقر بوجود عنصر مثالي خالص ، في الفن ، الا ونكون قد وضعنا المسألة خارج نطاق الواقع . فنحن بذلك نكون قد أقررنا على نحو غامض ، أم واضح ، بميتافيزيقية معينة ، وبرواسب مثالية باقية من الفلسفة الافلاطونية . ومنذ تلك اللحظة يصبح من العبث البحث عن علاقة هذا العنصر المثالي بالواقع ، الا اذا فهمنا تاريخياً واجتماعياً الناس الذين كانوا يؤمنون (أو ما زالوا يؤمنون) بتلك المثالية . وهذا ما يطور المسألة المطروحة ويغيّر وجهتها ! ..

وعلى الرغم من هذا الاخفاق المحتوم ، يظل ديدرو فى نظرنا

المبدع العبقري لنقد الفن وعلِم الجمال ، ومعلماً عظيماً من معلمي المدرسة الواقعية النهجية classique والنقدية (١) critique

وفي سلسلة كبار النظريين الجماليين ، بعد ديدرو ، يجيء «كانت». غير ان وجهة علم الجمال، من ديدرو الى «كانت» كانت قد تغيرت جذرياً . فان المقابلة بين الواقع وبين الأثر الذي يمثله أصبحت مقابلة (ان لم نقل تقابلا) بين المحتوى le contenu وبين الشكل la forme . وفي رأي كانت ان الشكل يتغلب . فهو الذي يحدد الأثر الفني ويعينه . وللأثر الفني وحدة ، وطبيعة نهائية داخلية ، وهي تؤلف كلاً واحداً ؛ وهذه الخاصة تميزها عن كل شيء آخر ، وتستثير الانفعال الجمالي . وهذه الخاصة مستقلة ولا شك ، عن المحتوى ، «عن المحسوس» ، هكذا يقول «كانت» . واكثر من هذا أيضا ، نرى أن هذه الخاصة ، تبدو في حالتها الصافية الخالصة حين

---

(١) راجع فى موضوع الواقعية النهجية الكلاسيكية رسالة انجلز الى ميناكوتسكي (٢٦ نوفمبر ١٨٥٨) ففيها يشيد انجلز مع بعض التحفظات ، بالمؤلفات التي اشارت اليها مراسلته « فى هذه المؤلفات اجد جهداً رائعاً لرسم الشخصيات والطبائع واعطاء كل شخص منها طابعه الفردي : فكل شخص فيها انموذج تستطيع ان تشير اليه فتقول « هوذا !.. » كما كان يعبر هيجل الشيخ . وهذا حسن . فانا لست اطلاقا خصما للمدرسة الشعرية المتحيزة « ذات الميل او الاتجاه المعين poésie à tendance » وانجلز يورد امثلة عن الآثار ذات الاتجاه او الميل : فيذكر مآسي اخيل ، وملاهي ارستوفان ، ومؤلفات دانتي ، وسرفانتس ، والروايات الروسية الحديثة المعاصرة له .

وانجلز يعين — اذن — خصائص المدرسة الواقعية بشيئين : خلق النماذج typification والميل او الاتجاه tendance ، يعني الالتقاط الواعي لمتجه الواقعية ، والميول فى اعماق جوهر الحقيقة الواقعية .

وفي موضوع الحركة الواقعية النهجية والنقدية ، (غوته ، بلزاك) راجع نصوص ماركس وانجلز فى مجموعة ليفشيتز صفحة ٢١٤ الى ٢٢١ . لاحظ خصوصا المقالات عن ديكنز ، ثاكري وشارلوت برونتي ص ٢٣١ . وعن ديدرو ص ١٨٥ (رسالة ماركس الى انجلز فى ١٥ نيسان ١٨٦٩ تعليقاً على هيجل ، فى موضوع ديدرو) . ولم يكن انجلز قد طرح بعد مسألة الادب الحزبي (راجع ريفاي — الادب والديموقراطية الشعبية ص ١٩ نشر مجلة ودار النقد الجديد Editions de la Nouvelle critique 1950)

يتلاشى المحتوى ويزول ، كما يحدث في الفن الزخرفي الصرف . والنقوش arabesques ، والنتوءات الغصنية rinceaux والنقش المخروطي volute . وبهذه التعريفات أعطى «كانت» علم الجمال الشكلي (او جمالية المدرسة الشكلية) يعني علم الجمال عند البورجوازية (١) .

وقد لفت «كانت» الانتباه الى خاصة واقعية في كل أثر فني : وحدة اللهجة ton أو الاسلوب ، و«التناسق والانسجام» كما قيل في الماضي . ثم فَصَّل هذه الخاصة بحملها غيبياً الى المطلق ، فليس للأثر الفني، في نظر «كانت» من معنى ولا من غاية الا في ذاته. ويترتب على هذا ان الاثر الفني عمل لفعالية انسانية ، **لنشاطية انسانية** (فردية) تتخذ ذاتها غاية في ذاتها . غير ان نشاطية الفرد التي تعتبر ذاتها غاية ، انما هي لهو وعبث . ان لهو التصور الحر ، والذكاء الذي ينتج عنه الابداع الفني او الاثر المبتدع ليس له غير معنى ذاتي . ولأن جميع الافراد الواعين ، المتمتعين بهذه المكنات ،

---

(١) نجد الشكلية الكانتية ثانية في الاخلاق وفي نظرية المعرفة ، فهي ذات أصل ومغزى عميقين . ففي اللحظة التي كانت فيها البورجوازية صاعدة الى السيطرة والحكم ، يبدو المجتمع وكأنه مجموع ارادات حرة ، مترابطة بعقود حرة (العقد الاجتماعي — روسو ، وعقد العمل «الحر») وتتحدد العلاقات الاجتماعية اذن ، في نظر الايديولوجيين بهذا **الشكل القضائي الفقهي** . اما فيما يختص بالعلم، والطبيعي منه بخاصة ، فيتحدد ايضا ، في غالبيته **بالشكل الرياضي للقوانين** (قوانين نيوتن) .

— ان القضية الجمالية تطرح عند كانت بطريقة شكلية محض . فهو يتساءل كيف يكون حكم « الذوق » ، هذا الحكم ذو القيمة الجمالية ، والذي يصل شيئاً موضوعا بتقدير او تقويم ، كيف يكون هذا الحكم ممكنا . هكذا يتساءل كانت ، ويتساءل ايضا كيف يكون هذا الحكم شاملا عاما وضروريا لازم الوجود ، يعني سبقا للتجربة à priori . وهكذا نرى القضية مطروحة بتعابير مجردة وذاتية . فيبدو الحس الجمالي حساً قائما بنفسه يستمد قيمته من ذاته وحدها ، فهو في نظر كانت ، منفصل تماماً عن المعرفة وعن لذة القبول l'agrément والمتعة والاهتمام والفائدة . « يجب أن لا نهتم بوجود الشيء » هكذا يقول كانت . (نقد عملية المحاكمة الفكرية — ترجمة بارني صفحة ٤ — ١٣ — ١٩)

يستطيعون ان يلعبوا تلك اللعبة الحرة ، لهذا ولهذا فقط ، يمكن ان يعجب الجمال الجميع وبصورة مباشرة (دون حاجة الى المدرك كما يقول كانت الذي كان له الفضل فى هذه الناحية بالمايزة بين الفن والمعرفة) . راجـع فى هذه النقطة استاخوف ، فى الطابع النوعي الخاص للفن (مجلة النقد الجديد عدد ٣١ ص ٥٥) .

فهذا الفيلسوف كانت يرفض اذن ، النظرية الافلاطونية القائلة بجمال فى ذاته ، يفرض ذاته على مبدعي الآثار الفنية كما يفرضها على المتذوقين ، ورغم هذا ، يظل كانت فى الصعيــد نفسه وفي المستوى نفسه يعني خارج التاريخ . فالجمال يحتفظ فى نظرة بالخصائص الافلاطونية . فهو شامل ، كوني ، محتوم وضروري ، وهذه الخصائص لها دعامتها فى شكل الآثار الفنية الصافي المحض ، وفي الممارسة الخالصة لنشاطية محررة من ظرف خارجي تمرسي واجتماعي وعاطفي انفعالي affectif

من هنا كانت نظريات الفن القائلة بانه لَهْو حر (شيلر) او انه فعالية فردية حرة متجردة ومجـانية ، من هنا كانت هــذه النظريات منبثقة مباشرة وغير مباشرة عن كانت ؛ وهذا يعني أيضاً بعض نظريات « الفن للفن » (١) ولو حاول أصحابها تحريرها من كل معتقد ، ومن ايمانهم بالجمال المطلق الأسمى ، وهذا يشمـــل أيضاً النظرية المنتشرة كأعظم ما يكون الانتشار، والقائلة بأن «قيمة» الأثر الفني لا تنحصر فى بنائه الداخلي فقط (فى النسب بين عناصره

---

(١) احس بليخانوف بأن نظرية « الفن لذات الفن » تعكس أو تعبر عن العهد البورجوازي . وفي الوقت نفسه عن المنازعة التي لا مخرج منها ، بـين الفنانين والوسط الاجتماعي (البورجوازي) المحيط بهم . (راجع كتاب بليخانوف الفن والحياة الاجتماعية ص ١١٧ — المنشورات الاجتماعية l'Art et vie sociale - éditions sociales باريس ١٩٥٠) ولكن بليخانوف لا يحلل النزعة الشكلية le formalisme بوصفها ميلا أو اتجاهاً متضمَّناً فى التركيب البورجوازي للمجتمع ، فى البنية البورجوازية للمجتمع ، وفي الوقت نفسه ، أن النزعة الشكلية بمثابة ملجأ قائم — ظاهرياً — خارج هذا المجتمع .

واجزائه ، وفي طريقة تاليفه ، وفي اندماج عناصره فى كلٍ مستقل — فى الظاهر — عن كل شرط تاريخي واجتماعي) .

وخطأ هذه النزعة الشكلية ينتج أولا عن صفتها الأحادية الجانب unilatéralité فاللهجة le ton أو الاسلوب le style نجدهما كليهما ، وعلى نحو متماثل ، فى قطعة نحتٍ زنجية أو قديمة antique ، وفي لوحة نهجية كلاسيكية ، وفي كاتدرائية ، وفي لوحة فنية باروخية Baroque أو فى رواية معاصرة جيدة ؛ ولأن كل أثر فني قيّم يعرض ذاته ، على وجه التحديد ، بوصفه وحدة (وحدة بين الشكل والمحتوى ، بين الاجزاء والمجموع ، الخ ..) بتجريد هذه الخاصة المشتركة بين جميع الآثار الفنية ، وبرفعها الى المُطلَق ، بهذا كله لا نكون قد قلنا شيئاً فى الفن وفي الآثار الفنية . ان نقد الشكلية الكانتية لا يؤدي الى ادخال عنصر التاريخ وحسب ، ولكن أيضا ، وخصوصا ، الى منح الأولية لمحتوى الآثار الفنية (لمحتواها التاريخي) .

لقد أدرك هيجل ادراكاً عميقاً نواقص مبدأ المحاكمة العقلية ، jugement كما أدرك النواقص العامة فى الفلسفة الشكلية الكانتية(١) فأعاد أولا الوحدة «الملموسة» المحسوسة concrète الى موضعها الصحيح من ذاتها ، وصحح علاقاتها بذاتها وبسائر النشاطات الانسانية . فوحدة الأثر الفني لا تقتصر على كونها وحدة شكلية ، وانما هي وحدة الشكل والمحتوى ، وحدة الدلالات والمعاني ، التي

---

(١) فى موضوع «جمالية هيجل» Esthétique (راجع رسالة انجلز الى كونراد شميدت . لندن اول نوفمبر ١٨٩١) : « اوصيك بكتاب علم الجمال لهيجل. وحين تنصرف اليه بشيء من العناية سوف تدهش »

وتجب الاشارة هنا الى نقد هيجل الرائع (فى مطلع كتاب علم الجمال — المقدمة) للنزعة الطبيعية Naturalisme بسبب سطحيتها يعني طابعها التجريدي، بالنسبة الى التقاط الواقع على نحو أعمق؛ وضد الجمالية الشكلية الكانتية (راجع الفصل الثالث من القسم الاول — الجزء الاول ص ٨١ وما يتلوها من الترجمة الفرنسية الخ..)

بلغت أقصى درجات العمق ، مع المظهر الفني المحسوس . (علم الجمال ـ هيجل ـ القسم الاول ـ ص ٦٣) وهكذا ، وحسب ، أستطيع ، وأنا ازاء الأثر الفني « أن استغرق فيه حتى أنسى ذاتي » ان محتوى الأثر الفني وشكله على درجة عظمى من الغنى (وثمة محتويات وأشكال محددة تاريخياً) ان الأثر الفني يستلزم وسائل (أساليب فنية تقنيَة ، وانفعالات ، وتأثرات ، ومقاصد ، ونيَات وأفكار مبدع الأثر نفسه) ويخضعها لغاية أخص خصائصها أنها جماليــة .

ولكن الأساليب الفنية ، والانفعالات ، والمقاصد ، والافكار هي نفسها مستقاة من مجموع أكثر اتساعاً ، يحيا فيه المبدع الفني ، ويحاول التعبير عنه : « لكي نفهم الفن ، علينــا القاء نظرة على المحتوى الكلي لوعينا . فنحن نجد فى الدرجة الاولى النظام الشاسع الذي يتألف من الحاجات المادية تلك التي تعمل صناعات عدة على كفايتها ، تضاف اليها التجارة ، والملاحة ، والفنون التقنيّة ؛ وفوق هذه يقوم عالم القوانين الحقــوقية ، وحياة الأسرة ، والطبقــات الاجتماعية ، وعالم الدولة الضافي كله .. وفي النهاية نجد نشاط العِلم وفعاليته ذات الفروع المتعددة والمتقاطعة entrecroisés وفي داخل هذه المدارات تُمارَس أيضاً الفعالية الجمالية Aestheitik القسم العام ، الشطر الاول ، الفصل الاول ، الفرع أ) .

يعيد هيجل الى الفعالية الجمالية المحتوى أو المضمون le contenu الذي استبعدته شكلية «كانت» ، وهي شكلية أدت الى افقــار الجمالية ؛ وهذا المحتوى هو ، بتخصيص ، ومن حيــث جوهره ، تاريخي وموضوعي .

« ان الحاجة الشاملة ، المطلقة ، التي تؤدي الى نشوء الفن ، مصدرها أن الانســان وعيٌ مفكِّر ، والانســان يدرك وعيــه لذاته بطريقتين : أولاً يدركه نظرياً ، ومن جهة ثانية يدركه عملياً ،

بقدر ما يملك من غريزة خَلق ذاته هو نفسه فى الموضوع المُعطى مباشرة ، يعني فى الموجودات والكائنات الخارجية . وهذه الغاية ، يدركها الانسان ، بتطوير الاشياء التي هي خارجه . . ويفعل الانسان هذا ، بوصفه حراً ، وينعم من خلال الاشياء ، بطبيعته الخاصة التي أضفاها على الخارج ومدها الى الاشياء الخارجية sa propre nature extériorisée . وهذه الحاجة تجتاز أشكالا متباينة حتى تبلغ هذا النمط من انتاج الانسان لذاته ، وهو الأثر الفني » (هيجل I Aesthéitik ٤١–٤٢ ترجمة غيترمان – ولوفافر فى كتاب نصوص مختارة من هيجل ص ٢٨٢) .

يورد هيجل فى هذا النص حَدْساً عبقرياً . **فهو يعيدالصلة بين الفن وبين العمل الانساني** ، وبين العمل التطبيقي الجاهد الذي يطور الانسان به ذاته بتطويره الطبيعة . ويكون هذا – فى آن واحد – بالنسبة الى الانسان الاجتماعي وبالنسبة الى الفن المنظور اليه تاريخياً) وبالنسبة الى الانسان الفرد ، (الى الفنان ، الى المبدع) ولكن ما يَعتَور علم الجمال الهيجلي هو نفس ما يعتور الديالكتيك عنده . فهيجل « يحور » أيضا صورة الجمالية بباطنيته الصوفية التأملية . ورغم انه كان أول من عرض « الحركة المجموعية الكلية » للجمالية ، فهي تنطلق عنده انطلاق المجنونة ، حانية رأسها الى الاسفل ، كما ورد فى تعابير ماركس القوية الموفقة (المقدمة ، أو بتعبير أصح التعقيب الذي وضعه ماركس فى مطلع الطبعة الفرنسية لكتاب « رأس المال » ترجمة روا – ١ – ص ٢٩) وللافادة من جمالية هيجل الضالة المُضلّة ، الخاضعة للشعوذة والمؤدية اليها ، يجب قلبها رأساً على عقب ، واعطائها معنى عقلانياً نقدياً ثوريا .

والواقع أن هيجل ، أثناء نقده العنيف شكلية كانت ، كان يعترف بأن هذا الفيلسوف استحدث وجهة نظر لا بد من الاذعان لها ، وهي لا تستدعي أي اعتراض » وهذه الوجهة هي أن في

قاعدة كل نشاطية ثمة « الوعي الذي يكتشف ذاته ويدرك أكثر فأكثر أنه لامتناه » فتاريخ الفن ، وكذلك تاريخ الوعي (الظاهراتية phénoménologie ، أو علم الظواهر) أو تاريخ المعرفة (المنطق) ليست — اذن — كلها الا تاريخ الاشكال او الدرجات المتتالية التي اكتستها الفكرة العليا ، لتتجسد فى الزمان والمحسوس . والفن تَشَعّع émanation عن الفكرة المطلقة . ومحتوى الفن ، فى الظاهر ، كما يرى هيجل ، تمرسي واجتماعي ، ولكنه مكون من الفكرة العليا l'Idée . وللفن ما للدين نفسه من محتوى . وهو معرض للزوال حين يهيمن الروح الديني والفلسفي !..

والفكرة المطلقة تتمثل فى الفن متخذة صورة الجمال الاسمى، وفكرة الجمال الأسمى هذه تتحقق فى تاريخ الفن كما تتحقق الفكرة المطلقة فى التاريخ الكوني .

وهكذا نستطيع ، كما يرى هيجل ، اعادة بناء تاريخ الفن على نحو تأملي ؛ فاحساسنا المُسبَّق بالفكرة المطلقة العليا وبالجمال الأسمى يظهر فى شعورنا الغامض بالسامي le sublime . وفي هذه المرتبة ، نرى الفكرة « المتحيرة» غير الراضية ، تبحث عن مادة ولا تجدها . وعندئذ تبذل أقصى جهدها لرفع المادة الى مستواها وذلك « بالقَسر والشِدة » ، وهي لا تستطيع أن تبتكر الا الرموز ؛ وهكذا بدأ الفن حياته فى الشرق ، بالمظهر الرمزي ؛ ثم تجد الفكرة العليا مادتها وشكلها الملائمين : فبعد الفن الرمزي يأتي الفن النهجي الكلاسيكي ، فن الاغريق والرومان . وهنا نرى المحتوى قد تلقىّ الشكل الذي يلائمه ، وهو المحتوى الحقيقي المتجسد الى الخارج فى مظهره الحقيقي الصحيح ؛ ولكن الفن الكلاسيكي ليس الا فناً محدوداً تظن الروح فيه أنها أرضت ذاتها ؛ ولكن الفكرة العليا المطلقة تتدخل هنا أيضاً لتضع حداً لهذا الرضى المطمئن ، ولتحطّم وحدة المحتوى والشكل ، واعادة عهد الرمزية ، بعودة « هي نفسها تقدمٌ وخطوة الى الأمام » وعند ادراك هذا المستوى السامي الارفع

يظهر الفن الرومنطيقي المسيحي المنفتح على اللانهاية الربوبية (١) .

ويدعي هيجل أنه يستنتج أو ينشيء لكل عصر ، ولكل درجة من درجات النمو ، أشكال الفن بتفاصيلها الكاملة وهذا فى الريازة العمارة والنحت والتصوير والموسيقى والمأساة والملهاة الخ ...

ان بذور المبادىء الأولية الملموسة الموجودة فى جمالية هيجل ، وهي بذور عديدة ، عبقرية ، انما هي — اذن — مطمورة تحت ركام ضخم من وجهات النظر التأملية التي تخنق تلك البذور ، شأنهـا فى ذلك شأن ما يحدث فى مؤلفات هيجل الاخرى « علم الظواهر » و« المنطق » الخ ... (١)

ويجب ، وفقاً لما يُعلّم لينين ، أن نقرأ هيجـل متسلحين بالطريقة المادية ، لنبلغ الى النواة العقلانية ، المستترة تحت «القشرة» المثالية (كما يقول ستالين) .

ومهما يكن ، فليست هذه القضية هنا قضية تأسيس علم للجمال على قاعدة جمالية هيجل، بما أن ماركس أخذ من فكر هيجل ما

---

(١) الربوبية . ترجمة عبد المسيح بن ناعمة الحمصي لكلمة théologie كما أشار الاستاذ العلايلي (المعرب)

(١) تناول ماركس من جمالية هيجل بعـض الآراء التي تعَد من روائع المساجلة القلمية والمقارعة . فالملهاة la comédie ، فى نظر هيجل ، ليست ممكنة فى كل لحظة وزمن . فهي المرحلة النهائية ، لكل فترة تاريخية ، وهي أعراض الازمنة التي يفقد فيها عصر من العصور ، الثقة فى ذاته ، فيتهكم بها ، وينفي وجوده فى الهجاء ، والسخرية اللاذعة ، والتهكم والملهاة . وانها لنظرية عميقة ، (انظر دون كيخوته ، أو مؤلفات رابليه أو « تارتوف » لموليير) . فنفي الذات يكتمل بالضحك (انظر مطلع ١٨ برومار ، لويس بونابرت لكارل ماركس) ولسوء حظنا ، نرى أن العهد البورجوازي لاينتهي تبعاً لهذا القانون الهيجلي ، أي بضحك ومرح !... وللعهد البورجوازي ، ولا شك ، مهرجوه والعبانيوه ، ولكنهم دامون كئيبون ، وهزلهم أقرب الى السواد والحلكة !... فهـل نطمع بأن يأتي يوم قريب ، أيكون هذا ممكناً ؟ — نرى فيه الهجاء الاعظم مصوباً الى صدر البورجوازية الزائلة ؟

كان حياً ، وأقامه على قدميه ســوياً ، وطوره وحوله الى طريقة علمية ، الى منهج علمي ؛ ومنذ ذلك الحين ، جاءت مؤلفات معلمي الماركسية فقدمت لنا عرضاً للمادية الفلسفية وللمنهج الديالكتيكي جعلنا فى غنى عن مراجعة هيجل ؛ على أن علم الجمال عند هيجل (وكذلك «المنطق» الذي التفه) ما يزال الى الآن ، وحتى اشعار آخر ، فى هذه الحقول ، المَثَل الوحيد عن عرْض « للحركة المجموعية » كما يعبِّر ماركس ، ويبدو أن من الصعب اغفال الاهتمام بهذين المؤلفين فلا نجد فيهما ايحاءات واستدلالات تفيد فى البحث ، وفقاً لاشارة انجلز . (انظر سابقا)

وفي النتيجة نقول ان فحص المذاهب الفلسفية يبين لنـا خصوصاً ، اخفاقها فى حقل علم الجمال وفي ســائر الحقول . ولكن هذا لا يعني أن الفلسفة ودراسة الفلاسفة قد فقدت كل أهمية لها فى نظر عالم الجمال :

أ) حتى عند أفلاطون ، وجدنا اشارات مفيــدة مهمة ، بموضوع الفن فى عهدٍ كان الحس المدني فيه (داخل نطاق المدينة أو الحاضرة المحدودة) قوياً عارماً ، وحيث كان الناس يجدون من الطبيعي ومن الضروري أن يكون للفن تأثير اجتماعي ودلالة سياسية

أما جمالية هيجل ، رغم الاخفاق الاساسي فى بنائها التأملي ، أدخل سبقاً للتجربة à priori ، تمييزات ومقولات des catégories جمــالية (الريِّق ، والمــاتع ، والمهم ، والحَسَن ، والجميــل ، والسامي) وما أن تلغَى عملية التنظيم المذهبية الشكلية حــتى تصبح هذه المقولات خليقة بمناقشة معمقة .

ان كتابات ديدرو تحتفظ بنكهة ، وبروح حديثة ، وبغنى فريد ، (راجع ، خصوصا ، نقد الروح المجمعية فى مؤلفه « في التصــوير ») .

أما جمالية هيجل ، رغم الاخفاق الأساسي فى تركيبها التأملي، فتتضمن طائفة من التوجيهات ذات الاهمية القصــوى (ولنذكّر أيضاً ، لمجرد الذكرى ، بنقد النزعة الطبيعية Naturalisme ونقد الطرائق المتصنّعة manières الفصل الاول ، الجزء الثالث ، الفرع ج ، الجزء ٣) وبخصوص تحليل العلاقات بين الفن والحياة القومية ، وفي موضــوع فن التصوير الهولنــدي خصوصاً ، راجع أدناه .

ب) ان تاريخ الفلسفة (لا دراسة « المذاهب » كلاعــلى حدة ، الذي وضعت أسسه المادية والديالكتيكية سوف يُبين كيف أن بعض الافكار الفلسفية (افكار الطبقات المهيمنة أو الصاعدة أو المنهارة) قد فعلت فعلها فى الكتّاب والفنانين . وقد كانت دائماً متمازجة مع المحتوى الايديولوجي للآثار الفنية،ولكن دون أن نستطيع، من جهة ثانية ، تعريف الفن بوصفه تجسيداً للايديولوجية ، أو تجسيداً لمفهوم الكون كما تراه طبقة مُعيّنة ، وهذا ما يخلط الفن والايديولوجية وتاريخها مع تاريخ المعرفة .

ج) ان تاريخ الفلسفة كما يُفهَم علمياً ، انما يدرس الصراع بين معسكرين فلسفيين . فهناك « الذين يشددون فى تأكيد أسبقية الطابع الفكري بالنسبة الى الطبيعة » وهناك آخرون كانوا يعتبرون الطبيعة العنصر الاهم والاسبق (انجلز — «فيورباخ» ، دراسات فلسفية ص ٢٥ — ٢٦ . المنشورات الاجتماعية) .

« وبمقدار ما نرى أن المادية ، كما يضيف جدانوف مدققاً ، قد نمت وتطورت أثناء صراعها ضد التيارات المثالية ، كان تاريخ الفلسفة هو تاريخ هذا الصراع » (المرجع المذكور — الصفحة ٤١).

ان صيــاغة المادية الديالكتيكية ، وتطورها ، يلقيــان عــلى الماضي الفلسفي المنصرم ضــوءاً ينصب عليــه لينير جوانبــه ؛

وتنقسم الفلسفات الى معسكرين : فبدلا من أن تبدو بوصفها تتالياً وحسب ، وتشوشاً لا قانون له ، أو بوصفها رصفاً شكلياً (و «مذاهب» منفصلة بعضها عن بعض) ألا يصح هذا أيضاً فى الفن ؟ ولنعدْ هنا الى تناول الافتراض الذي أوردناه فى صفحات سالفة ، والقائل ببعض التماثل analogie بين الفن والمعرفة ، اللذين ، وان كانا متميزين بعضهما عن بعض ، فمن البدهي أنه لا يمكننا فصل بعضهما عن بعض نهائياً .

وتكوُّن الواقعية الاشتراكية ، وتطورها ، ألا يلقيان على الماضي ضوءاً جديداً ؟ . أفلا نستطيع أن نكتشف فى أشكال الفن بدلا من اضطراب المدارس والأساليب ، هذا الاضطراب الذي لا يخضع لقانون ، وبدلا من الرصف الكيفي لأشكال منفصلة بعضها عن بعض ، أقول أفلا نستطيع أن نكتشف فيها صراعاً بين اتجاهين، بين ميلين ؟ فمن ناحية نرى أن المثالية ، يعني هنا النزعة الشكلية ، والتجريد والتصنع ، وهزال الاسلوب ، واطّراح الواقع ، الصدوف عن الواقع . ومن ناحية أخرى ، الجهد النازع نحو الواقعية يعني نحو التقاط الواقع التقاطاً عميقاً ، التقاط اتجاهاته ، ونماذجه ، وأنماطه ses types .

هذه هي القضية الاولى التي نراها مطروحة هنا .

فى هذا الافتراض — لأن الامر هنا لمّا يخرج عن حدود الافتراض — يبقى ثمة فروق مهمة بين التاريخ المادي للفلسفة ، وبين تاريخ الفن، ولن نعمد هنا الى نسخ صورة واحد عن صورة الآخر . والواقع ان المنازعات عند الفنان — بما فيها النازعة بين الاتجاه الواقعي والاتجاه المثالي — كانت فى آن واحد أكثر تشوشاً وأكثر موضوعية وأكثر تعذيباً منها عند الفلاسفة . وفي تاريخ الفلسفة نرى أن ثمة أكثر من فيلسوف (ديكارت ، هيجل) قد أدرك حقائق واقعية جديدة وجوهرية ، عَبْر مدركات أصابتها الشيخوخة ،

وأشكال ايديولوجية بالية . وهكذا تدخلت فى عمل الفيلسوف — فى منظومته المذهبية الجامدة son système — جوانب تضاد هدامة.
ويبدو لنا فى تاريخ الفن ، أن الجانب المثالي للمدارس الفنية هو نفسه أيضا الجانب الضعيف ، الضئيل ، البارد ، المهلهل ، الذي يقودها الى الخراب . ولكن النزاع الداخلي الذي يعانيه الفنان ، أو الذي نلمسه فى آثاره الفنية يمكن أن يكون نزاعاً غنياً خصباً ؛ وهو يبث الحياة حتى فى المدركات المتخطاة . ومثال ذلك : عند بوتيشلّي نجد التناقض بين طابع « النهضة » وطابع العصور الوسطى ، بين الوثنية paganisme والمسيحية ، بين الحس الشهوي ومثالية الطهر والنقاء ، بين العدالة كما يريدها سافونا رولا ، وترف آل مديتشي وبذخهم الفني ، بين جمال أفروديت وصوفية العذراء ، هذا الصراع الداخلي الصميمي يؤلف جزءاً متمماً لعبقرية بوتيشلي، وغنى ، يعني (محتوى) آثاره الفنية ، وبحساسية مرهفة دَفَعها الى آخر درجة من درجاتها قلقه الداخلي (والظروف التاريخية التي انتجت هذا القلق) أعطى بوتيشلّي معنى جديداً للموضوعات القديمة antiques الاغريقية والرومانية كما فعل بالموضوعات المسيحية . لقد مزج ، بصورة عجيبة ، العنصر الدنيوي بالعنصر المقدس . فعذاراه يَنْطَقن بالشهوة ، وفينوس عنده كئيبة أسيانة.
ولعل التناقضات — اذن — تلعب فى الفن وعند الفنان دوراً يختلف عن دورها فى الفلسفة ، دوراً يجب فحصه بمزيد من التعمق .
ولكن يظهر لنا أيضا أنه كان ثمة فى تاريخ الفن رجال تصح تسميتهم « مستحدثي الحقائق » وفي آثارهم وبوساطتها تدخل حقيقة جديدة (أو حتى ذلك الزمن غير ملحوظة) الى مجرى الفن ، وتجد التعبير عنها ، على نحو يختلف فى درجات السرعة ، وفي حظه من التوفيق ، ولنذكر أمثلة لذلك — فى التصوير الايطالي — جيوتو ، ماسكاشيو ، لوحات الكارمين فى فلورنسة ، تانتوريه الخ . . .

والامر يتعلق هنا بحقائق اجتماعية . وحتى المؤرخين غير

الماركسيين يُسلمون اليوم بهذه النظرة « فآثار جيوتو الفنية تصور « حياة سكان المديريات communes» بشجاعتهم ، ومعاركهم وأمجادهم . » هذا ما كتب السيد ڤانتوري ومدام سكيرا ڤانتوري في تعليقهما على التصوير الايطالي (« التصوير الايطالي » — ١٩٥٠ — ص ٤٨) .

فمن وعي الفنان لحقائق جديدة تنتج ، في لحظة معينة ، حاجة ملحّة الى مراجعة نقدية « للقيم » ، لا بالنسبة الى الفكر فقط ، ولكن بالنسبة الى الحواس أيضا ، وبالنسبة الى الحساسية (والعين بخاصة) .

في هذا الضوء ، يفقد فنان « كالاخ انجيليكو » كثيراً من قيمته ، ويفقد مركزه التقليدي ؛ وهو يبدو فجأة فاتراً ، مجرداً ، وأدنى الى البرودة ؛ وعَذاراه المقدسات يَظهرن بعيدات عن الصفة الانسانية ، فهن « رمزيات » غيبيات الخ . . . وهذا ما يحدث أيضاً لفنان مثل «غيرلاندجو» أو فيرونيز (ونكتفي هنا بفن التصوير الايطالي العظيم (١)).

من وجهة النظر هذه ، نرى أن المثالية في تاريخ الفن (الشكلية والتجريد الخ . . .) تكون ، شأنها في الفلسفة : اعداداً لم يُصب غايته ، ونُماءً (٢) طفيلياً و superfétation حسب تعبير لينين .

فتاريخ الفلسفة — اذن — بوصفه أكثر وضوحاً ، ولأن معلمي الماركسية قد ولَوه عنايتهم الكبرى ، وصاغوه ، وأعدوه ، أكثر مما

---

(١) واضح ، في ما يختص بعصرنا الحديث وبفرنسة ، أن ايلوار ، وآراغون ، وتاسليتزكي ، وفوجيرون الخ . . . من « مستحدثي الحقائق الجديدة » .

(٢) نُماء : نمو مَرَضي مبالغ في السرعة ، متطرف في التزيّد ، واشتقت الكلمة بملاحظة وزن « فُعال » كـ«هزال» الدال على مرض ، وهو من الاوزان التي نبه اليها العلايلي في معجمه الجديد . (المعرب) .

فعلوا بتاريخ الفن) أقول ان تاريخ الفلسفة يمكن أن يكون — اذن — الى درجة معينة ، مثالا ونموذجاً لتاريخ الفن (١) . ودون أن يتحتم، من جهة ثانية ، على هذا أن يقلد ذاك .

---

(١) وذلك بعد ابداء التحفظات التالية : أ) ان نصوص ماركس وانجلز تحتوي ، كما خلفاها لنا ، على عناصر يتألف منها تاريخ للفن ، ولكنها مشتتة أكثر من تشتت مفاهيمهما عن تاريخ الفلسفة ؛ ب) ان تاريخ الفلسفة (التاريخ العلمي للفلسفة) ما يزال في أول عهده في فرنسة شأنه في ذلك شأن تاريخ الفن .

أما في ما يختص بالسخافات الرائعة ، والتفاهات الجليلة التي تؤدي اليها نظرية الفن المثالية فتجد منها عينة كافية في مؤلف فوربينوس « تاريخ الحضارة الاغريقية ص ٣٨—٣٩ من ترجمة غاليمار ١٩٣٦ » .(ولا بد هنا من الاشارة العابرة الى أن فوربينوس هذا يفسر الفن **باللهو والعبث !...**)

ومن الناحية المقابلة ، ولكي نرى ماذا تعطي فلسفة الدرائع الاميركية في علم الجمال — وخصوصاً ، لكي نتسلى لحظة — تستطيع مراجعة « المقدمة الى علم جمال أميركي » للسيد والديمار جورج في مجلة « العلاقات بين فرنسة والولايات المتحدة الاميركية » العدد ٣٨ ، التي تنشر باشراف مكاتب E. C. A. صفحة ٢٧ وما يليها ، نجد هذا التأكيد الاساسي : « الجمال هو ما يدر عليك النقود ! » ويتلو هذا التأكيد « الاميركي الجمالي » تحليل ليس أقل من مفاهيم فوربينوس اثارة للاستغراب رغم أنه يختلف عنها اختلافاً كبيراً ، وهذا التحليل يعمد الى « فرشاة للاسنان » ويدرسها كأثر من آثار الفن ، وحين تشبع هذه الفرشاة درساً ، وتصبح « جميلة » (دون حاجة الى جمالية جوفاء ، كذا) اذ تصبح ، كما يقول والديمار جورج ، أكثر انطباقاً على الفكرة ، عندئذ تحدث المعجزة و« البيع يتصاعد عمودياً ويزداد أضعافاً !.. » وتجدر هنا الاشارة الى المثالية المنطوية تحت هذه الجمالية التجارية ، ولا نريد نحن بهذه الملاحظات أن ننكر عناصر المنفعة واللهو ، على الفن ومحتواه . ولكن المثالية تتميز هنا أيضاً بـ superfétation وبالاستغلال المبالغ فيه لمظهر منعزل ورفعه الى درجة الشعوذة والتضليل .

الفصـــل الثـــاني

ماركس وانجلز – في علم الجمال

ان مجموعة المقتطفات التي تركها ماركس وانجلز عن المسائل الجمالية تؤلف مجلداً ضخماً يقع في أكثر من خمسمئة صفحة (بما فيها القصائد التي نظمها ماركس في شبابه ، والرسائل العديدة التي تتحدث عن هذا الكاتب أو ذاك ...) هذه النصوص لم تبدل حتى الآن كل ما فيها من غنى ، ولم يفهم محتواها ، حتى اليوم ، فهماً كاملا ، ولم يستوعب تماماً . (راجع نظرات انجلز الرائعة التي كتبها عن الواقعية في رسالته الى ميناكوتسكي التي جاء ذكرها آنفاً (١)) . فما هي الصلة ، بين هذه المقاطع ، وهذه التحليلات والنظرات ؟ لا تنحصر الصلة في نظرية عن الفن وحسب ، أو في « علم اجتماع » للفن ، وانما هي تتألف من مفهوم العالم كما اكتشفه ماركس وانجلز : المادية التاريخية والديالكتيكية . ان الانسان الاجتماعي يخلق ذاته بنشاطه ، بفعاليته ، بعمله . وهو يتطور ويتغير أثناء تطويره الطبيعة وتغيرها . والتاريخ لا يعدو أن يكون « انتاج الانسان بوساطة العمل الانساني » وهذا المبدأ الأولي عن التطبيق العملي الاجتماعي أو البراكسيس Praxis الذي نجده ماثلا في بعض نصوص هيجل — ولكن في حالة التحسس الأولي البكر ، وحالة العنصر المختنق تحت ركام من الأفكار التجريدية التأملية — هذا المبدأ الأول يتخذ منذ أوائل مؤلفات ماركس وانجلز اتساعاً جديداً ، وينمو نمواً جديداً أيضاً . وقد أصبح مركزا لفكرهما المتصل باكتشافهما الدور التاريخي للبروليتاريا ، في البدء ، بوصف البروليتاريا موضوعاً فلسفياً من

---

(١) دوتشر سوسيالزموس اوند بروزا ص ٢١٦–٢٢٩ من المجموعة الخ ..

مواضيع التحرر البشري ، ثم بوصفها دعامة اجتماعية وسياسية وعاملا جوهرياً من عوامل تطوير العالم وتحويله . فأحداث التاريخ لا تجري فقط من خلال معركة ضارية ضد الطبيعة ، وانما أيضاً من خلال معركة محتدمة ضارية بين الطبقات . فضرورة العمل وانتاجيته المتزايدة افسحتا المجال لاستثمار الانسان للانسان وهذا ما سوف تضع له البروليتاريا حداً . ويترتب على هذا :

أ) أن العمل لا يُنتج أشياء منعزلة أو ادوات وحسب ، وانما هو ينتج أيضا العالم الانساني . (ومن البدهي أننا لا نقصد بذلك، الطبيعة المادية وانما نقصد «الطبيعة الانسانية» فى مجموعها) .

ان النشاطية الخلاقة فى الفن ليست ، ولا يمكن أن تكون نشاطية مثالية نظرية ولا نشاطية مقصورة على ذاتها ، sui généris منعزلة . انها عمل **خاص** ، يتمتع بأسمى صفات العمل الرائع ، ويرتكز على مجموع العمل الانساني ، وعلى كَدْح الجماهير الجاهد الذي يغير الطبيعة ويطورها . الأثر الفني منتوج (منتوج فريد استثنائي) لعمل استطاع المبدع خلاله أن يقهر مادة طبيعية بوساطة أدوات ووسائل فنية تقنية .

ب) ان الأثر الفني يركّز أو يكثّف ، فى موضوع معيَّن (استثنائي ، وفريد) جهدَ الناس العظيم الضخم ، وجهد الجماهير البشرية . وهو التعبير الأسمى عن هذا الشكل المعطى للعالم وللانسان نفسه من قِبَل عمله : انه اللحظة المحظوظة، والومضة التي تضيء ، فى لحظة معينة ، جزءاً مما أدركه الجنس البشري بعد جهد الجماهير الجاهد البطيء ، العميق ، المختفي أحياناً فى طيات الغموض والخفاء . والفن ، بوصفه ازدهاراً ينشأ فى هذا الثرى ، لا يستطيع أن ينفصل عنه ، بما أنه يستمد منه قوامه ومادته .

ورغم ذلك فبين العمل (التمرس العملي (la pratique
وبين الأثر الفني ، مرحلة وسيطة من الجهد الجاهد الطويل قوامها
الاعداد والصياغة والتعبير وهي التي تعطي الفن شكله ذا الخاصة
النوعية : وهذا ما نجده أيضاً بين التطبيق العملي وبين المعرفة .
ونستعيد هنا الصورة التي استخدمناها منذ قليل ، فنقول : ان
بين الأزهار وبين الثرى ساق الشجرة وأغصانها .

ج) فالفن هو — اذن — منتوج عمل ، ولكنه عمل مُعيَّن .
والفنان ينتج في ظروف عصره ، مستخدماً التقنيات الفنية
والأدوات الموجودة في ذلك العصر ، تعني يستخدم أطر **تقسيم**
العمل والعلاقات الاجتماعية الراهنة عهدئذ . ولكنه ليس في الوقت
نفسه ، محصوراً ، على نحو ضيق ، في هذه الاطر . فالفنان
يتخطاها ، أو يحاول تخطيها . وبينما نرى العاملين الآخرين يلاقون
في تقسيم العمل الحدود والحواجز التي تحد من نشاطيتهم
وفعاليتهم ، نرى أن الفنان يجهد ليلتقط المحتوى الكلي الكامل
للحياة وللنشاطية الاجتماعية في عصره .

د) والواقع أن الكائن الانساني (أن جوهره) كان خلال
سير التاريخ يغتني باستمرار . ان المفهوم الاقتصادي للثروة يصور
بخطوط كاريكاتورية سريعة مفهوم الثروة الحية الذي يظهر لنا مثلاً
في تعابيرنا حين نقول : « ثقافة غنية » أو « تزايد في غنى الفكر »الخ .
كما أن الملكية الخاصة تصور بخطوط كاريكاتورية مفهوم تملك
الطبيعة appropriation de la nature من قبل الانسان وتستخدمه
وتحرفه عن وجهته العميقة ، وكذلك تفعل بطبيعة الانسان نفسها .

يوجد بدلا من الثروة والبؤس كما يراهما الاقتصاد السياسي ،
يوجد الانسان الغني والحاجة الانسانية الغنية . الانسان الغني ،
هو ذلك الذي يحتاج الى كلية مكتملة une totalité **لتجسدات**
الحياة الظاهرة manifestation **(ماركس وانجلز — مخطوطة ١٨٤٤**
الاقتصادية الفلسفية) .

ان عملية هذا الفنى ألمتزايد ، التي تعبر عن نمو الحضارة ، تجري ــ اذن ــ فى وقت معاً ، بـ : تملك الطبيعة وتطويرها ، وتطوير الغرائز الحيوانية الى حاجات انسانية ، ترتفع أكثر فأكثر فى سلّم التعقد والتركيب (وهذا يعني : أن ثمة تطويراً يقوم به الانسان لطبيعته الخاصة) . وأخيراً ، بانشاء علاقات بين الكائنات البشرية ترتفع أكثر فأكثر فى سلّم التعقيد والتركيب . وتنشأ ، خلال سَير التاريخ ، وابتداء من نمو القوى المنتِجة (قدرة الناس على الطبيعة) تنشأ « طاقات للانســـان ، جديدة : نشاطيــات وفعاليات وحاجات وقدرات على الاشياء وعلى ذاته » . والفعالية الجمالية احدى هذه الفعاليات . ان الفنان الخالق يعاني حاجات ومطامح وميولا وآمالا غنية بشكل خاص ، وعن اولئك الذين سوف يكونون مجرد مُتلقّين لهذا الفن أو لذاك يتميز الفنان الخالق بما يعاني من حاجة فى ذاته لارضاء هذا الطموح aspiration بطريقة خاصة : بشيء « غني » بالمعاني ، هو الاثر الفني ، عمَل الفنان . والفنان يناضل كذلك ضد عوامل الافقار التي تعترض ، خلال سَير التاريخ ، عوامل الاغناء والنمو . وهو يناضل ، فى شكل غامض مبهم ، ضد ما يسميه ماركس ، فى مؤلفات شبابه ، بتعابير ظل أثر الهيجلية ظاهراً فيها ، أقول ما يسميه « الانزلاق ، أو الانحراف عن جوهر الانسان l'aliénation » .

والفنان الذي أراده العهد البورجوازي بمثابة فرد عـــلى الهامش، وصوره بصورة رجل مجنون، نسيج وحده un original هو على العكس ، اذا نظرنا الى أعماق الامور ، أكثر الناس سلامة وحساً اجتماعياً وأكثرهم خـلواً من الانحراف عن الجـوهر أو الانزلاق ؛ وهذا وضعٌ يسمو كلما سما قدر الفنان وكان أعظم !..

ان هذا الانزلاق عن الجوهر ، وان عوامل الافقار للحساسية وللثقافة وللحياة ، لها صلة بتقسيم العمل وما يترتب عليه من نتائج لها هي بدورها صلة بانقسام المجتمع الى طبقات . وهذا يعني أن

لها صلة ــ اذن ــ « بالملكية الخاصة » ان هذه الصلة تتطلب تحليلا متأنياً دقيقاً لكل تكون اقتصادي اجتماعي .

هـ) الفرد كائن اجتماعي . والفرد البشري (١) بوصفه كائناً حياً يشارك فى حياة النوع البشري ، فى الحياة البيولوجية ، وفي الطبيعة بكاملها . وهو يلتقط جزءاً (يختلف فى درجات الكبر والصغر) من هذا المحتوى الضخم . وهو بوصفه كائناً واعياً مفكراً فاعلا ، يشارك حتما فى نصيب من عمل الطبقة الاجتماعية (طوال المرحلة التاريخية) التي تبدأ من انحلال المُتَّحد communauté أو الجماعة البدائية الأولية أو المجتمع الخالي من الطبقات ، الى زوال الطبقات فى عهد الشيوعية) وهو يملك هذه الحوائج والاموال أو لا يملكها ، وهو يملك وسائل العمل هذه ، والمعرفة ، أو لا يملكها. وهكذا ينخرط كل فرد فى علاقات (تختلف فى حظها من الفن) مع جملة المجتمع الذي يعيش فيه . ولا يمكن اطلاقاً تعريف الفردية الأصلية originale الاوريجينالية بشيء يعدو الغنى فى هذه العلاقات . ونستخدم لسان jargon الفلاسفة المجرد الخاص بهم ، فنقول ان هذا الفرد ليس ، بما يتعلق بقضية وجوده ، الا كائناً من كائنات الطبيعة . أما فى ما يتعلق بعنصره الجوهري ، بماهية كينونته الانسانية فهو يشارك ويُسهم فى الغنى المكتسب بوساطة نمو الثقافة والحضارة .

ان هذه التحديدات للكائن الانساني الفردي لا يتراصف بعضها الى جانب بعض فى ذات الانسان ، ولا يتواضع بعضها على بعض ، وانما يفعل بعضها فى بعض ، وتتبادل فيما بينها ردود

---

(١) نترك جانباً هنا المسائل المتعلقة باستخدام كلمة فرد individu ولتعممها الآن حتى تشير الى كل كائن بشري فى كل مجتمع (وهذا ما يتضمن ، من وجهة نظر معينة ، تحريفاً فى معنى الكلمات . ذلك لأن الفرد بالمعنى الدقيق للكلمة ، لم يظهر الا فى القرن الثامن عشر) .

الأفعال . والحياة الطبيعية البيولوجية تغير أنماطها الحتميات les déterminations التاريخية والاجتماعية؛ **فاليد لا تقتصر على كونها عضو العمل ، وانما هي أيضا نتاجه** . هكذا يقول انجلز ملخّصاً تطور الجنس البشري ونموه من الناحية البيولوجية (مجموعة ليفشيتز ص ٢٧) . ان الانتاج ، وهو حدث اجتماعي واقعي لا يُنتج فقط شيئاً (موضوعاً) للذات ، وانما يُنتج ذاتاً للموضوع ، للشيء pour l'objet (ماركس) .

ان للفرد ، للكائن البشري علاقات — فى الدرجة الاولى — محسوسة طبيعية مباشرة مع العالم : البصر ، والسمع ، والذوق ، والحس . انها ، **فى البدء وسائل** جهازه العضوي ، ولكنها تصبح ، بوصفها وسائل لكائن بشري يعمل ، **تملكاً** للشيء ، للحقيقة الواقعية التي اكتسبتها الحياة الطبيعية . « ان الطريقة التي تتخذ بها هذه الوسائل مسلكها ازاء الشيء الموضوعي هي التجسد الخارجي، التعبير الظاهر عن الحقيقة الواقعية البشرية » فالعين واليد والاذن تنمو مُتطورةً تناسباً مع النمو التطوري العام (وعلى هذا المبدأ ثمة امكان لتأسيس علم النفس — كما أشار ماركس منذ عام ١٨٤٤(١)) فحواس الانسان الاجتماعي تغدو قادرة على تميز أشكال وأنماط وتراكيب ومجموعات ليست معطاة لنا مباشرة . « لقد أصبحت العين عيناً بشرية humain حين أصبحت غايتها الموضوعية الشيئية غاية اجتماعية انسانية » . والعين تتخطى ، بوصفها عضواً ، الطبيعة ، والمُعطى ، والمباشِر ، بعملية نمو تطورية ، هي — **فى آن واحد — طبيعية واجتماعية** ، وهي تتشبع، وتنفتح لحقيقة واقعية متصاعدة . وهي تصبح عضواً عقلانياً وانسانياً . **هكذا** يُشدد ماركس فى التنبيه ، بصيغة رائعة ، على أن الحواس تصبح هي ، مباشرة ، فى التمرس العملي بمثابة مجموعة من النظريين ؛

---

(١) ملاحظ واشارات فى حاجة الى التوسيع على قاعدة الاعمال التي قامت بها المدرسة البافلوفية ، وفي موضوع اللغة بخاصة .

ان وسيلة العلاقات البيولوجية الطبيعية تمتلىء بمحتوى يسمو أكثر فاكثر . وهكذا تصبح وسيلة للحياة الاجتماعية ؛ ولكن ، من هذه الطريق ، تستطيع أن تصبح ، الى حد ما ، غاية ونهاية une fin . فالتميز البصري la perception المغتني المتزايد غنى ، يلتقط موضوعاته الخاصة ، ويصبح فعالية خاصة ، تُمارَس لذاتها.

« فى كل ناحية من نواحي المجتمع ، تصير الحقيقة الواقعة الموضوعية الحقيقة الواقعة للقوى الانسانية ، حقيقة الانسان ، وبالتالي : حقيقة قواه الخاصة ؛ فالاشياء الموضوعية تصبح بالنسبة اليه ، وَضْعَنَة ذاته objectivation (جعل ذاته موضوعاً) ، وتصبح هي الاشياء الموضوعية التي تعبِّر بمظاهرها عن ذاته وتُحقق له شخصيته الفردية . أما الطريقة التي تصبح هذه الاشياء الموضوعية معها ملك الانسان فمرهونة بالطبيعة . فالشيء الموضوعي بالنسبة الى العين ، لا يبدو كما هو بالنسبة الى الأذن (ماركس) . ان الحاجة الجمالية ، والنشاطية الفنية ، لهما منبعهما فى ذلك التيار العميق الجوهري ، للنمو الانساني . ان الحس الجمالي (أو مجموعة الدلالات الجمالية) يتصل هكذا تاريخياً بالحس الطبيعي . وحين يزداد عضو الحس غنى ، بحيث يصبح — اذا صح التعبير — دعامة طبيعية ، والتعبير الخارجي والعضو المعبِّر عن الثقافة المكتسبة فى عهد معين ، ، حين يصبح « عضواً مهذباً مثقفاً cultivé (بوساطة الحياة الاجتماعية والتطبيق العملي الاجتماعي ، وليس فقط بوساطة الثقافة بمعناها الذهني الضيق) » عندئذ يولد الفن .

وهكذا ، من الأذن ، ومن الصوت تولد الموسيقى ، أما بالنسبة الى الأذن غير الموسيقية ، التي لم تتكون ثقافياً فنياً ، فليس لأروع روائع الموسيقى أقل معنى . وبالنسبة لأذن كهذه ، نرى أن أجمل موسيقى وأروعها ليست شيئاً موضوعياً، ذلك لأن شيء الموضوعي لا يمكن أن يكون الا تعبيراً خارجياً ومظهراً من مظاهر قدرة تتمتع

بها كينونتي (أو كائني).(ماركس) . وهذه حركة ديالكتيكية تدور على قاعدة مادية — معاً — وعضوية ، واجتماعية . وقدرة كائني الفردي انما هي ، في ذاتها « استعداد ذاتي » و« معنى » لشيء موضوعي معين لا يظهر، لا يعبر عن ذاته، لا يستبين الا لحاسة فيَّ ، متلائمة معه ومقابلة له . بل هو يذهب — اذا توخينا الدقة في التعبير — الى أبعد من هذه الحاسة . ومن الناحية المقابلة نرى أن الاستعداد الذاتي يتطلب موضوعاً أو شيئاً موضوعيا : وهو يجده ، أو يَخلقه . وفي الخلاصة **ان تاريخ** العمل الانساني هو أيضاً تاريخ قوى الانسان الجوهرية ، موضوعياً ، وذاتيا .

يجيب ماركس — اذن — عن المسألة الاساسية التي تركها علماء الجمال معلقة . فما منشأ أشكال الفن المتباينة ؟ انها ليست صادرة لا عن مختلف الطرق في بلوغ الجمال الأسمى ، ولا عن مختلف مقولات حكم الذوق (اللذ ، والمهم ، والجميل ، والسامي الخ ...) ولا عن مختلف تجسدات الفكرة العليا l'Idée وانما منشأ أشكال الفن **الحواس** . وهذا يبدو بَدَهيا . والواقع أنه وجب أن يأتي ماركس والنقد الجذري للفلسفة المثالية لبلوغ هذه الحقيقة البسيطة الواضحة الصافية ؛ فالماركسية في هذا الصدد — شأنها في جميع الحقول — تلتزم الحس السليم le bon sens وتستكشف العالم كما هو في الواقع . ان الدلالة أو المعنى الانساني ينصهر مع المعنى المحسوس ، معطياً اياه ، بذلك ، المعنى او الدلالة الجمالية . فهناك — اذن — في البدء عدد من الفنون يضاهي عدد الفعاليات القادرة على تحمل غنى كبير في الدلالة : التصوير ، الموسيقى ، النحت (عناصر بصرية ، أو حاسيَّة tactiles دقيقة) الرقص الخ... ولكن ليس ثمة فنون مؤسسة على الشم أو الذوق (الا اذا أردنا أن نحمّل الالفاظ خلاف معناها الاصلي) فصناعة العطور والطيوب ، أو فن الطهو ليسا فنين بالمعنى الجمالي الخاص .

ان العمل الفني لَهوَ ، من حيث جوهره ، شيء موضوعي وشيء موضوعي **محسوس** ، من نوع معين محدّد ، وبتوسيع أفق غنى الكائن البشري توسيعاً موضوعياً يستطيع غنى الحقيقة الواقعية الذاتية وحسب (أذن موسيقية ، عين تحس بجمال الأشكال ، وبكلمة واحدة ، **الاستمتاع** البشري والحواس التي تقدر عليه Cette jouissance) . بهذا وحده تستطيع مظاهر الفنى فى الحقيقة الذاتية كلها أن تصبح حواس تظهر للخارج ، وتعبّر عن ذاتها بوصفها قوى للكائن البشري ، وتكون اما منمّاة مطورة ، واما مبتدَعَة .

ويجدر بنا ان لا نفهم بهذه الحواس الحواس الخمس المعروفة وحسب ، وانما حواس أخرى أيضاً : مثلا حاسة الحب ، الحاجة الجنسية . وهذه الحواس ليس لها كلها وجود انساني الا فى « طبيعة أصبحت انسانية » . ان الحاسة المستعبَدة لحاجة بيولوجية خشنة grossier ليست الا حاسة محدودة خشنة . والانسان المثقل بالشقاء والهموم لا يمكن أن يكون لديه حس يهتم حتى بأجمل المشاهد . فيجب أن ينتشر الكائن البشري ، أن ينفتح se déploie ، وأن يكون قد امتلك تجربة موضوعية تحيل حس الانسان انسانياً وتخلق فيه « الحس الانساني المقابل لغنى الكائن البشري . » (فالفقر ، والشقاء ، والاستثمار ، والاضطهاد تشل هذا الانتشار ، هذا الامتداد فى أفق الانسان وممكناته ؛ **ومن الناحية المقابلة نرى أن النضال ضد الاستثمار والاضطهاد يذكي هذا الانتشار** ، وهذا ما يعنيه التعبير المجرد « الانزلاق عن الجوهر» (نصوص مخطوطة عام ١٨٤٤، راجع مجموعة ليفشيتز ص٢٥ـ٢٦)

ولنشِر بشيء من الالحاح اشارة مختصرة الى أن الطبقة العاملة ، اليوم (فى منتصف القرن العشرين قد تخطت منذ زمن طويل العهد الذي كان يمكن تعريفها فيه بعبارة « الانحراف عن الجوهر » يعني بالتعبير الذي يفيد نفيها البورجوازية ، أو يفيد

« السلبية » من ناحية عامة . (ماركس — المؤلفات التي وضعها في شبابه) ان الانصهار بين العلم الماركسي اللينيني والحركة العمالية قد تحقق ؛ وطليعة الطبقة العاملة لم تدلل على أنها قادرة على أن تلعب دوراً سياسياً موجهاً قائداً وحسب ، وانما اسهامها الايجابي في جميع الحقول يفرض ذاته اليوم . بل انها قامت منذ أمد قريب بقفزة جديدة الى الامام ، وخصوصا على صعيد الفن ، وذلك بالواقعية الاشتراكية .

واذا كانت المؤلفات التي وضعها ماركس في شبابه تقدم لنا تعاليم ثمينة في ما يختص بالمبادىء الاساسية ، فانها ، من ناحية ثانية ، لا تستنفد القضية . ونكون قد سقطنا في السفسطة السكولاستيكية اذا أردنا أن نعرّف النظرية العامة للفن أو الميول الجديدة فيه ، فاكتفينا ببضع صيغ نأخذها من هذه المؤلفات ؛ بل علينا مراجعة النصوص التالية التي جاء بها معلمو الماركسية les classiques du marxisme ومراجعة التجارب الحديثة ، أيضا .

حين ينفتح عهد مرحلة من الثورة الاجتماعية ، وما يصاحبها من تغير في القواعد الاقتصادية ، يعني ما يترتب على ذلك من نمو في القوى المُنتِجة ، فان البناء الفوقي الجبار الضخم ينقلب كله ، على نحوٍ ما ، رأساً على عقب ، وبسرعة ، وحين نتدبر هذه الانقلابات ces bouleversements ، يجب أن نميز دائما بين الانقلاب المادي في الشروط الاقتصادية للانتاج ، — ويمكن ملاحظته بوساطة علوم الطبيعة — وبين الاشكال القضائية والتشريعية والسياسية والدينية والفنية والفلسفية ، وأخيراً بين الأشكال الايديولوجية التي يعي البشر من خلالها هذه المنازعة ويمضون فيها الى نهايتها (١) . هكذا كتب ماركس في نص معروف (راجع توسيع هذا النص لستالين : في علِم اللغة) .

---

(١) راجع ماركس وانجلز « دراسات فلسفية» ص ٧٣

فالفن انما هو — اذن — بناء فوقي . وهو ، كالأبنية الفوقية كلها ، مرتبط بالقاعدة على كل حال ، ويؤلف معها ، ومع كل قاعدة أخرى ، كلاً مجموعياً معيناً — وله مميزاته الخاصة . وحتى حين يختلط بالدين (كما حدث في العصر الوسيط،مثلا) اختلاطاً معمقاً فانه لا يضيع فيه ، ولا يكون مصير الفن مصير الدين نفسه . والشكل الفني المعين ينشأ ، في شروط (ظروف) تاريخية معينة ، يعني في مستوى معين من نمو القوى المنتِجة (يعني من علاقة معينة بين الانسان والطبيعة ، ومن درجة من درجات قدرة الانسان على الطبيعة) . وهو ينشأ على قاعدة اقتصادية في علاقات من الانتاج ، محددة معينة ، يعني في علاقات من الملكية (التعبير القضائي الحقوقي عن علاقات الانتاج) والعلاقات الطبقية المعينة . وهو ينشأ وله علاقة بالأبنية الفوقية les superstructures الفلسفية والايديولوجية والسياسية .

وتبدو الواقعية الاشتراكية ، على هذا النحو ، بناء فوقياً قائماً على قاعدة نمط الانتاج الاشتراكي ، وهو نمط تستطيع (ويتوجّب عليها) أن تعمل على الاسهام في توطيد دعائمه . ولكن يجب أن لا تؤخذ كلمة «بناء فوقي» بمعناها المجرد كما لو كنا نتحدث عن بناية مصطنعة مبنية على القاعدة الاقتصادية ، وعلى أرض القوى المنتِجة . وانما تعني الكلمة أن الفن لا يمكن انفصاله عن العلاقات المحسوسة concrets الملموسة بين الناس (القائمة على قاعدة معينة مُعطاة) وتعني أيضاً أن الفن لا يُمكِن أن ينفصل عما يُبذَل من جُهد لاستيعاب القضايا التي تطرحها هذه العلاقات ليُصار الى تنسيقها وجعلها متلاحمة سوية الوحدة والجسد بوساطة التعبير عنها وامتثالها . وانه لجهد ضائع أبداً ، ومستعاد أبداً في المجتمعات التي كان فيها استثمار الانسان للانسان يهيمن هيمنته المدمرة .

وبتعابير أخرى نقول ان الفن يستمد مادته من الحياة

اليومية ، ومن العمل ، ولكنه يهب هذه العلاقات الانسانية شكلا نوعياً معيناً ، هو الشكل الفني . وهكذا فهو بنـاء فوقي ولكنه يمد جذوره فى العمل ، وفي الحياة التطبيقية ، وفي قدرة الانسان على الطبيعة يعني فى مستوى القوى المنتِجة .

والشكل من أشكال الفن يزول بزوال القاعدة التي كان بناء فوقياً من أبنيتها الفوقية . ولكـن ما الذي يزول ، فى الواقع ؟ **تزول القدرة على الانتاج فى اتجاه معين .**

وفي فترة زمنية معينة ، وفي اتجاه معين ، نرى الشـكل الفني المعين يتقهقر وينحط ، وتنحل أجزاؤه ، ويضؤل شأنه (وذلك بشكل يستطيع أن يفسح معه المجال ، من ناحية ثانية ، للتحولات. مثلا يفسح المجال لآثار فنية هجائية أو هزلية فكهة comiques تصور تصويراً مضحكاً ما يصير الى الزوال والتلاشي كقصة دون كيخوته مثلا) ولكنها لا تزول بزوالها . فثمة عدد معين من الآثار ، وبخاصة ، أكثرها تضمناً للخصائص ، والأكثرها عمقاً ، و«جمالا» ، فى اطار هذا الشكل المقدر له الزوال ، هذه الآثار تحتفظ بمعنى (بدلالة) وبقيمة وبقدرة على اثارة الانفعال الجمالي . وهذا واقع فى الدرجة القصوى من الاهمية ، ومن شـأنه أن يطرح قضـايا ومسائل ، وهو يطرحها فعلا .

كيف نفهم هذا الحدث الواقعي ؟

يجب أن نشير منذ الآن الى أن أشكال الفن وصيغه مرتبطة ببعض عناصر الاستمرار والديمومة ، فالحقائق الواقعية القومية والشعبية المعبَّر عنها فى الآثار الفنية ، واللغة ، وهي العنصر الذي ألح ستالين ، منذ أمد قريب ، فى بيان أهميته ، بكثير من القوة وصدق الوقع ، وكذلك أيضاً المحتوى التطبيقي العملي pratique للفن ، يعني العمل الفن من ناحية كونه شيئاً مفيداً ووسيلة أو أداة للاتصال ، بين الناس .

ندرك هنا — اذن — التماثل والفرق — معاً — بين الفن والمعرفة .

فى الفن ، وكذلك فى المعرفة تتعايش ، اذا صح التعبير ، الفترات المتخطاة مع المكتسبات (أو العناصر المكتسبة) وهي تحتفظ بفائدة حيّة راهنة ، فآثار الاقدمين وأعمالهم الفنية تبدو فى أضواء جديدة ، وتظهر منها جوانب جديدة . والآثار العظيمة تبدو وكأنها مَعين لا ينضب . ولكن تاريخ الفن أكثر صروفاً وتقلبات وتعقيدات من تاريخ المعرفة . فالمؤرخ الفني سوف يلتقي بمدارس وأساليب تتلاشى قوتها الخلاقة ، وأحيانا بكثير من السرعة المفاجئة ؛ فنتائج الماضي لا تأتي لتنضم الى الحاضر ، بوصفها تتالياً أو تتابعاً « لحبّات من الحقائق » كما يحدث فى حركة نمو المعرفة .

وضعنا ، فى صفحات سابقة ، النقاط على الحروف فى صَدَد بعض عناصر الديمومة والاستمرار : تكوُّن الحس الجمالي داخل نطاق (وبوساطة) نمو قدرة الانسان على الطبيعة ، داخل نطاق (وبوساطة) نمو الحضارة وتطورها ؛ وسوف نعود ثانية الى هذه العناصر ، مثلا الى الارتباط بين الفن والثقافة القومية ، بينه وبين اللغة الخ . . . وعلينا الآن التأكيد على بعض عناصر اللاديمومة واللااستمرار (الانفصام ، الانقطاع) فالفن ، (وكذلك المعرفة) ، لا يمكن تحديده وتعريفه بصراع الطبقات . وانما صراع الطبقات يستبين ، يظهر (بدرجات تختلف وضوحاً وقوة ، حسب الفترات الزمنية secteurs والقطاعات المختلفة) بالفن ، وفي الفن . بل يمكن أن يصبح هذا الصراع ، فى بعض الأحيان المعينة ، وفي بعض اقسام الفن ، عنصراً جوهرياً من عناصره . ويكون هذا ، بخاصة ، حين يبدأ نمط الانتاج الاشتراكي فى انتاج أبنيته الفوقية الخاصة ؛ فى هذه اللحظة ، نرى الطبقة العاملة ، تقودها المعرفة وتوجهها ، تتطور أثناء تطويرها العالم يعني أولا : تطوير القاعدة الاقتصادية . وابتغاء هذا التطوير ، يقوم **العمل النضالي السياسي** ، يعني الدولة

المطوَّرة وفقاً لمتطلّبات الطبقة العاملة ، بدور حاسم . فالطبقة العاملة تستعيد — اذن — وتواصل ما اكتُسب فى العهد البورجوازي ، وتطوره ، وتعمّقه . وهي تأخذه مجدَّداً ، بطريقة نقدية ، عامدة الى مراجعة عميقة للقيم ؛ وهي تعمل ، وتبدع ، وتناضل فى اطار الأمة والوطن ، فى اطار التحرر الوطني .

وانما عَبْر هذا النضال ، وبنقدٍ واع نشيط ، تتم تصفية الأبنية الفوقية المتخلّفة للفن البورجوازي ، ويتم انهيارها بذلك أيضـاً .

وتؤدي بنا النظرية هنا الى البحث عن الصلة الدقيقة المضبوطة بين الديمومة والاستمـرار وبين الانفصام فى لحظة أزمة وتطـور تاريخي . فصراع الطبقات ليس هو نفسه فى ذاته مبدعاً خلاقاً ؛ وانما المبدع الخـلاق البحث عن تعبير كامل صحيح عن جميـع العلاقات الاجتماعية القائمة على قاعدة معيَّنة (أو بتعبير أدق ، واكثر انطباقاً على الواقع : عن العلاقات الجديدة فى لحظة انقلاب القاعدة ونمو القوى المنتجة) . ولكن الصراع بين الطبقات يؤلف ، بخاصة ، جزءاً من هذه العلاقات . ونراه فى المرتبة الاولى بوصفه وجهاً جوهرياً من وجوه الموقف التاريخي . فلنعد الآن ، بعد أن أوردنا هذه الملاحظات ، الى التعريفات .

ما هو الأثر الفني ، وما الفنان ؟

الفنان ، الخالق فى الفن ، هو كائن انساني يحس باستعداد ، وحاجة أسـاسية ملحة لنشر ما انطوى من ذاته وتحقيـق هذه الذات فى شيء محسوس ، فى موضوع objet (فالفنان يختلف فى هذا عن العالم والفيلسوف ، وعن رجل النضال والعمَل) . والأمر هنا يتعلق بالفنان ، لا بالفن اطلاقاً . ثم ان هذا التعريف ليس كاملا ؛ وانما هو يشير ، بشيء من الالحاح ، كما قلنـا فى السابق ، الى وجه من وجـوه الفنّان : الدعامة التي لفرديتـه

الشخصية فى النمو العام للمجتمع والحضارة . الأثر الفني هو نتاج عمل يتملك «مادة» (أحياناً يكون قد مر عليهـا عهد طويل من الصياغة والاعداد : اللغة مثلا) وعمل الفنان الذي يرتفع الى مرتبة عليا من مراتب التخصص ، يتخطى اطار التخصص ، يعني اطار تقسيم العمل فى فترة معينة ، وهكذا استطاع الفنـان أن يكون (ويمكن أن يكون) صانعاً يدوياً artisan ؛ ولكنه يتفوق ، ويتخطى اطار التقسيم الحِرَفي للعمل ؛ ولذا يمكن أن يَدخِل فى عمله عنصراً من عناصر الذوق والهوى fantaisie والتخيُّل ، وعنصراً من عناصر اللهو .

والفنان يتخطى ، بصورة عامة ، أو يحاول أن يتخطى (بصراع شخصي يخوضه ، يكون فى غالب الأحيان صراعاً قاسياً ممضاً ، ويائسا فى بعض الأحيان) يحاول الفنان أن يتخطى الحدود والعقبات التي يناهض بها مجتمعٌ ما ، الفعاليةَ الشخصية . (وحين تكون هذه الحدود وهذه العقبات موجودة ومناهضة لحركة النمو هذه) والفنان يبذل أقصى جهد ، ليجد ثانية ، ويلتقط ، ويعبِّر ويمثّل فى أثره الفني كل عناصر الغنى التي بلغها الانســان فعلا فى فترة زمنية معينة من فترات التاريخ . وهو يبذل جهده ليَدخِل فى الأثر الفني بَدَوات الحياة ، وتجسداتها الخارجية ، ومظاهرها » (ماركس) . والأثر الفني ، كالكائن البشري ، يكون أكثر اصـالة وفرادة بمقدار ما تزداد درجة اسهامه فى الحياة عمقاً . (الحياة الطبيعية والاجتماعية) . هذا هو أساس الحركة الواقعية فى الفن ، وهو أساس تتفرع منه الحاجة المُلِحَّة التي عبَّر عنهـا انجلز ، الحاجة الى آثار فنية أصلية ، ملأى بالنماذج (تعرض لنا كائنات أظهرت فيها عناصر الفردية بقوة ، وهي — أيضاً — نموذجية) وهذه الآثار الفنية تلتقط ميول الحياة الواقعية الحية واتجاهاتها ونزعاتها العميقة التي هي جوهرية أيضاً .

الفنان ، المبدع الخلاق فى الفن ، هو من حيث الأساس ،

كائن حر . ولكن كلمة « الحرية » هذه يجب أن تؤخذ بمعناها الواقعي الملموس ، لا تجريدياً . فالفنان لا يستطيع أن يوقف ، بقرار من « حريته » الشروط والظروف والحدود التي فى عصره وطبقته (فى المجتمعات الطبقية) وحدودهما ، وظروفهما . وعمله حُر ، ولا يمكن أن يكون الا حراً ، وذلك بمعنى أن الفنان يتخطى حتماً وبالضرورة الأطر الاجتماعية للعمل الذي لا يتحلى بصفة الخَلْق من حيث الجمالية ، وهذه الأطر تحدد ، بصورة طبيعية معتادة مهمات كل شَغّيل ، ومكانه ، ودَوره فى تقسيم العمل . وحساسية الفنان لا يمكن أن يُضغَط عليها أو يُضيَّق عليها : فيلزمه أن يتخطى بانطلاقة حرة حدود الحساسية غير الخلاقة . ولكن كيف يمكن أن ينفلت وعيه وحساسيته ، ونشاطيته الفعّالة من حدود النشاطية غير الخلاقة الا بانطلاقه مع أعمق تيارات الحياة والواقع ؟

يجب أن تهتم نظرية الفن أكبر الاهتمام بموضوع « ذاتية » الفنان يعني موضوع غنى حساسيته الفردية ، وحاجته «الداخلية» الى التحقق والتجسد ؛ وليس لهذه النظرية الحق فى أن تستخرج من هذه « الذاتية » ، من هذه « الداخلية » الصرف ، تحمساً رومانطيقياً فائق الحد ؛ ونظرية الفن هذه لا تستطيع الانطلاق من كون الفنان يتكشف عن انسان « غني » من بين سائر البشر ، لكي تصل ، من بعد ، الى أن تخفف ، بأي شكل من الأشكال ، من أهمية الشروط الاجتماعية والتقنية والظروف التاريخية ، والجماهير والطبقات ، وقيمتها . **بل على العكس ، فالقضية سوف تطرح حتماً وأبداً لاكتشاف العلاقة الدقيقة المضبوطة بين مختلف هذه الحدود والأطراف** : صفة الحاجة الجمالية ، وطبيعتها عند فرد من الأفراد ، وأثره الفني (مع اختلافه عن سواه فى درجات النجاح) الشروط التاريخية ــ حاجات الجماهير والطبقات الراهنة ــ مستوى النمو التطوري الاقتصادي ، والاجتماعي ، والتاريخي .

أو أن ثمة من النقاد من يقترح نوعاً من الغيبية الفنية ، ويرى فى الفن **مطلقاً** منفصلا عن **النسبي**.ولقد انهار هذا المذهب منذ زمن طويل . وثمة من يرى فى الأثر الفني تمركزاً للحياة الواقعية وتكثيفاً لها بالغاً ايضاً العنصر الجوهري فى اتجاهات الواقع العميقة وميوله . وهكذا نصل الى قضايا تنطلق ، أكثر فأكثر ، فى اتجاه الملموس والمحسوس .

الفن هو ، بمعني من المعاني ، ووفق تعبير ماركس الرائع ، **أسمى درجة من درجات الفرح ، يمكن أن يهبها الانسان لنفسه .** والفن يعبّر ، فى درجته السامية عن خلق الانسان ذاته بذاته . الفن فَرَحٌ (يعني أكثر من متعة ، ومن مسرة ، وأكثر من اهتمام ذهني) أنه خلاص ، وما يزال يخلّص الكائنات البشرية من حدودها . لقد عرض ، وما يزال يعرض أسمى صور الانسان : النماذج ، القدوات .

ونرى ، فى الوقت نفسه ، أن الفن عبَّر عن القلق والكآبة ، والعذاب والنضال ، وعن الثورات ، وهو يحرر ، بمعنى من المعاني ، من الحدود ؛ ولكن الفعالية الجمالية لا يمكن أن تمارس الا من خلال هذه الحدود (الا عبر هذه الحدود) وبتعابير مجردة نقول ان الفنان يناضل ضد حالة « الانحراف » أو «الانزلاق » عن الجوهر الانساني ، ولكن فى داخل حدود هذه الحالة ، التي ما كان الانسان يستطيع أن يلغيها ، وداخل حدود هذه الحالة التي كان الفنان يجعلها أحياناً ، وبمعنى من المعاني ، أشد قسوة ، وكان يجسدها ، فيحس بها البشر احساساً أقوى ، وهكذا حين اضطهدت الاديان البشر،وأناخت على كواهلهم بأثقالها ، كان الفن فناً دينياً،أو«مقدساً» كما يُعبِّرون ؛ ان **أساليب** العهود الفنية السالفة انما تنتج عن هذه المنازعة الداخلية الصميمية ، عن هذا التعبير عن الاغتناء والافتقار — معاً — ، عن الاضطهاد والتمرّد ، عن الانحراف عن الجوهر وعن الجهد المبذول لتحويل هذا الانحراف الى غنى .

ولسبب واقع واحد ، هو أن الطبقات السائدة كان بوسعها هي وحدها أن تدرك نوعاً من «الغنى» ، نتج عن هذا أن الفن في مجموعه ، قد خدم الطبقات السائدة المسيطرة وعبَّر عنها . وفي التاريخ لم ينفصل « غنى » الحساسية والتفكير والنشاطية ، عن الغنى المادي ؛ فلقد كان الفن — اذن — بصورة عامة ، فناً طبقياً ، مرتبطاً بمصير الطبقات الحاكمة وقوتها ، وبذخها وترفها وعظمتها ، ثم انهيارها .

وهذا يصح تماما ، رغم أن افراد هذه الطبقات المسيطرة لم يقدموا هم أنفسهم الا عدداً ضئيلا من الفنانين ، ولم يقدموا الا قسطاً ضئيلا من الالهام ، وقليلا جداً من محتوى الفن .

ورغم أن الفن كثيراً ما عبَّر عن الميول التي لم تكن هي ميول الطبقات الحاكمة ، هذه الميول التي اجتاحتها وزعزعت أركانها وطورتها (ونستطيع فى هذا الصدد ، مقارنة آثار مازاشيو الفنية ، بآثار معاصريه ، ففي لوحاته يظهر ، بقوة عجيبة ، مُفجعة ، الشحاذون ، والمرضى ، وأبناء السبيل ، والمستعطِفون ، وضحايا سادة المدن الايطالية فى العصور الوسطى ؛ يعني أن آثاره تعبِّر عن : « الشَعْب » .

ومن هنا كان من أصعب الامور وضع تاريخ للفن .

عن أي شيء كان يعبِّر الفن فى العصور الوسطى ؟ عن الدين ، حسب النظرية العادية ، (أو ، كما يقال عادة) أو عن حياة الشعوب الدينية ، وحياة رجال الدين ؟ أم عن الجهود العنيفة المبهمة التي تبذلها الشعوب والناس ابتغاء الحياة رغم الدين ؟ (على رغم ما يصيب الانسان من تقهقر وانحطاط ناتجين عن الدين) . وهل كان يُعبِّر عن الاقطاعية ، أم عن « غِنىَ » معيَّن فى العلاقات البشرية ، بلغه البشر داخل حدود نمط الانتاج الاقطاعي ، وأطره ، رغماً عن الاقطاعية بوصفها طبقة حاكمة مسيطرة ؟ وواضح أن أحد هذين

العنصرين لا ينفي الآخر ؛ وأن الأمر معلَّق على طبيعة الآثار نفسها ، وأنه لا يجدر بنا أن ندرس التماثيل ـ الأعمدة دراستنا لقصيدة من شعر كريتيان دى‌كروا . وواضح أن العنصر الثاني ـ الجهد الجاهد نحو الحياة ، رغم الدين ، ورغم الاقطاعية ـ يكون مهيمناً أحياناً ، وأن **الصراع** ، على كل حال ، بين هذه العناصر يكوِّن جزءاً مكمِّلا من أجزاء هذا الفن . وفي الفن المسمَّى بالفن الديني ، أو «المقدس» لم يكن كل عنصر من عناصره سلبياً . فالمنازعة بين السلبي والايجابي تبدو واضحة . والمهم هنا ، أن علينا النظر الى الدين لا كما كان يُعرَّف ، أو كما يُعرَّف ذاته هو نفسه . وانما يجب النظر اليه كما كان موجوداً هو نفسه تاريخياً ؛ يعني دين القرون الوسطى ، المرتبط بطبقة هي الاقطاعية ، وعلاقاته بحياة الشعب ، وأفراد الكائنات البشرية .

لقد كان ثمة تعبيرات ، وأشكال فنية ، وأساليب مناهضة للانسانية ، وللطبيعة ، وللمألوف ـ فى الظاهر ، على الاقل ، ولكنها كانت مؤسَّسة أيضا على جهد يبذل لادراك الانسان الحي وانقاذ جوهره . وقد نشأت ثمة تعبيرات وصيغ ، وأشكال فنية « وأساليب » مؤسسة على الحياة ، على الانسان الحي ، على الطبيعة . فحيناً ترتكز على الحياة الواقعية للمضطهِدين ، وأحياناً على الحياة الواقعية لانتفاضة المضطهَدين . وأحياناً كانت هذه الأشكال الأخيرة أحفل بالحياة ، وأحياناً أقل . فهي ليست ـ اذن ـ التعبير عن « الانحراف » عن الجوهر أو « الانزلاق » ، ذلك الذي أفسح المجال مثلا لبعض الاساليب الفنية « الغريبة » ، وانما هي التعبير عن الانسان المنحرف عن جوهره يعني التعبير عن نضال ، وصراع ، ومنازعة ، وتناقض ، ان مفهوم الفن « المقدس » ، أو الالهي الربوبي هو نفسه من جملة الترهات . فكل فن انما هو **فن انساني** ، والفن الذي لا يتضمن نزعة انسانية ، ليس لنا ، بهذه الداعية ، أن نسميه فناً « غير انساني » . ان المنازعات المضمَّنة فى

الفن « المقدس » تتضح لنا ، بوجه خاص ، فى فن القرون الوسطى ، مثلا فى اللوحات التي تمثل العذراء الأم ، ومن هنا منبع أهميتها ، وقيمتها الجمالية وشعبيتها .

وهذا يعني اعترافنا بتعقد القضايا المطروحة للبحث، وتركيبها. ولكنها تحمل فى ذاتها حلولها ؛ وثمة مكسب جوهري ، حاسم ، للماركسية — وهو مبدأ الطبقات وصراعها وكونه محركاً للتاريخ — وهذا مكسب يأتي هنا بحلول تفوق ما يطرح من قضايا ؛ والقضايا تنحصر هنا فى البحث ، وتطبيق النظرية على العهــود المختــلفة ، والطبقات ، والآثار الفنية ، والناس . ونجد النص الاساسي الذي كتبه ماركس فى هذا الموضوع فى مقدمة كتاب « المساهمة فى نقد الاقتصاد السياسي » (الدراسات الفلسفية — ص ٧١) .

قضية الوسائط (١) — بين القاعدة الاقتصادية وبين الابنية الفوقية العقلية (الايديولوجية) عامة ، (والفنية منها بخاصة) يوجد عمليات صياغة واعداد des élaborations ؛ وليست هذه وسائط بين القاعدة ، وبين الابنية الفوقية ، وانما هي خطوط أولية ترسم الوعي ، والمعــرفة ، أو مبادىء أوليــة ، وانعكاسات عن الواقع الحقيقي ، غير كاملة ، وتاريخ هذه الصياغات قد بلغ فعلا درجة عليا من التعقيد والتركيب ؛ وغالباً ما يحدث أن نجد فيه « بقية باقية » تعود بتاريخها الى ما قبــل التاريخ ، وفي الامتثــالات المتوهمة عن الطبيعة أو عن الانسـان ، لا نجد الا « عنصراً اقتصادياً سلبياً » (انجلز — رسائل ، فى كتــاب « دراسات فلسفية » — المنشورات الاجتماعية ١٩٥١ ص ١٣٣) وهذا لا يمنع من « أن للتطور الاقتصادي الكلمة الحاسمة النهائية فى هذه الحقول أيضاً »، فى مضمار تقدمها أو فى ازالة عنصر « الرواسب الباقية والعوائق » (راجع المصدر المذكور ص ١٢٩) . ان الابنية الفوقية تؤثر ، بلا

---

(1) Médiations

انقطاع بعضها فى بعض ، وفي القوى المنتجة ، وذلك فى حدود صلتها **العامة** بالشروط الاقتصادية (وانجلز هو الذي شدد على كلمة « العامة ») . لهذا السبب وَجَبَ أن نحلل ، تفصيلا ، شروط المعيشة لمختلف الطبقات الاجتماعية « قبل أن نحاول اكتشاف ايديولوجياتهم — معقولياتهم ، مذاهبهم العقلية — ومفاهيمهم الجمالية ، بخاصة » (انجلز — قول أورده جدانوف فى مؤلفه « عن الأدب ، والفلسفة ، والموسيقى » ، راجع أيضاً فوجيرون ، مجلة Arts de France ٢٧—٢٨ ص ٦٤) . ويكون من أكبر الخطأ ، اذن ، (وهو خطأ يعرض تاريخ الفن لهجمات المثاليين) اهمال الحلقات الوسيطة ، والبقايا والعوالق والرواسب، «والشروط التي يعيّنها الحقل ذو العلاقة نفسه » ابتداء من المادة الذهنية نفسها » (انجلز : رسالة الى كونراد شميدت ص ١٣٤ — من المرجع المذكور) والتي تتبعها « العلاقات المتفرعة المشتقة » والأحداث الواقعية الثانوية «أو الثالثية» (ماركس ، مقدمة الى للمساهمة فى نقد الاقتصاد السياسي) ، وتتبعها أيضاً حالات اللاتساوي فى نمو أشكال الثقافة وتطورها . (ماركس — المرجع المذكور — راجع مجموعة ليفشيتز ص ٢١—٢٣) .

وهكذا ، فيما يختص بالفن الاغريقي ، لم تكن تقتصر « الميثولوجية الترهية على كونها ترسانة الفن الاغريقي ، وانما كانت هي الثدي الذي غذاه » (ماركس — المرجع المذكور) . وانطلاقاً وابتداء من الحياة الاقتصادية والاجتماعية فى الحاضرة الاغريقية ، وما يجاورها من الريف ، نتجت تلك الصياغة : « الفن الاغريقي يفرض وجود الترهية الميثولوجية الاغريقية ، يعني طبيعة المجتمع وشكله اللذين تم تكييفهما فعلا ، وعن غير وعي ، بشكل فني ، من قبل هوى الشعب وخياله الحر . هنا نجد عناصر الفن الاغريقي . وليس الامر متعلقاً بميثولوجية ترهية ما ، ولا بصياغة فنية ما ، غير واعية ، للطبيعة » (المرجع المذكور) .

اذن ، ما مصدر عظمة الفن الاغريقي ؟ من جملة أسباب هذه العَظَمة حدث واقعي يتلخص فى أن الوساطات Médiations العقلية الايديولوجية لم تكن تحتوي على أي عنصر من عناصر التجريد ، وأنها كانت تتمتع بنكهة لذيذة حيّة ، **شعبيّة** ، مع كونها فى الوقت نفسه ، صياغة واعداداً للفن بلغ منتصف الطريق الى الذروة الفنية . وفي هذا المجتمع الاغريقي ، المندفع فى تحول سريع ، ولكن الذي ما يزال قريباً من المجتمع الخالي من الطبَقية ، (الجماعة البدائية الأولية ، المتّحد الأولي Communauté primitive فى هذا المجتمع لم تكن الايديولوجيات والعقليات التي كان الناس يدركون خلالها وعيهم لذواتهم ولعلاقاتهم ولقضاياهم ، قد اتخذت بعد ، طابعاً مجرداً .

فالشروط التاريخية للأثر الفني نجدها — اذن — فى البناء الاجتماعي ، فى فترة زمنية معينة ، منظوراً اليها بجميع تعقيداتها وكل تركيبها ، وجميع مفاعلاتها ، ومتناقضاتها . ولا يجدر بنا فقط أن نتابع ، من الأسفل الى الأعلى ، نشوء الابنية الفوقية ، وانما يجب أن نتابعها أيضا من الاعلى الى الاسفل ، اذا صح التعبير ، وأن نأخذ بعين الاعتبار نشاطيتها ، وقوتها الفاعلة الضخمة (ستالين) . ان الأبنية الفوقية ، والفن بخاصة ، تحتفظ بقاعدة معينة ، ذلك لأن الفن يجهد والفنانين يجهدون ليقدموا لنا صورة عن الحياة الواقعية تجعلها متلاحمة الاجزاء منسجمة ، مقبولة ، صورةً تحسّنها وتبررها (فى المجتمعات ذات الطبقات) ؛ وتجب دراسة علاقة الانسان بالواقع الطبيعي وبقدرة الانسان على الطبيعة — العلاقات الاجتماعية ، تقسيم العمل ، الأساليب الفنية المستعملة (المختلطة أعمق اختلاط بما اكتسب الانسان من قدرة على الطبيعة) — الطبقات ، وعلاقاتها فيما بينها ، والعقليات (الايديولوجيات) المهيمنة، والانماط البسيكولوجية النفسية والاجتماعية للشخصيات

الفردية، وأخيراً وخصوصاً صراع الطبقات(١) ، يعني :الايديولوجيات

أضف الى هذا ما يجب أن نذكره دائماً من أن **التفسير** الكامل ليس الا حداً يستحيل بلوغه ؛ فالبحث عن تفسير للأثر الفني يجب أن يجتنب شرك التحذلق ، وأن لا يزعم لذاته صفة الكمال ؛ ففي كل المجتمعات السالفة ، حيث كان البشر يصنعون تاريخهم على نحو غير واع ، تبعاً لقوانين موضوعية يجهلونها ، في هذه المجتمعات كانت تسيطر « **ضرورة** حتمية أكملتها **المصادفة** ، وعبرت عنها » (الكلمتان المكتوبتان بحروف فاحمة شدد عليهما انجلز واشار اليهما بخط التوكيد ـ المرجع المذكور ـ ص ١٣٧) .

ولا ينبغي أن ينطلق بحثنا عن التفسير انطلاقاً جامداً سطحياً فيلم حتى بالتفاصيل .

فموقف الماركسية ـ اذن ـ في المسائل الجمالية موقف واضح بيِّن . فليس هناك « فن ماركسي » و «وصفات» ماركسية يدرسها الفنان ليبدع جمالياً ، بل ثمة نظرية ماركسية في الفن ـ وهي ، شأنها في ذلك شأن كل نظرية ـ تعبِّر عن تمرس عملي معين ، وتفعل فيه ، وتؤثر أثرها في المبدعين .

وتبدو لنا النظرية الماركسية في الفن وكأن بها تناقضاً ،

---

(١) ان الصعوبة التي تبلغ حد الذروة وتحول دون هذه الدراسة تتضح منذ أن نعمد الى مرحلة معينة لدراستها ، مثلا : القرن السابع عشر ، العصر « المدرسي الكلاسيكي » الفرنسي ؛ فبليخانوف يُردُّ المأساة الفرنسية ، وآثار كورناي بخاصة ، الى أصول هي المدرسة العقلانية الفرنسية التي نشأت في القرن السابع عشر (راجع الفن والحياة الاجتماعية ص ٢٢٧ الخ) فهو يهمل بعض العناصر ، وخصوصاً ما حدث في ذلك العهد من انبعاث لمشاعر وأفكار رجعية ، تخطاها الزمن ، (أصولها في القرون الوسطى : روابط القبلية ، والأسرة ، والتبعة الجماعية ، وهي عناصر واضحة جداً في مسرحية « السيد » le Cid ، مثلا) ان الشعور الفاجع ، الشعور الذي يُحرك المأساة ينشأ **من الصراع** بين النزعة العقلانية وبين هذه العناصر ، وليس من النزعة العقلانية منفردة . ومن ناحية أخرى ، كانت ثمة عناصر سياسية تتدخل : مثلا الوعي للواقع القومي الوطني .

في **الظاهر** . فمن ناحية ، تعلن الماركسية بأن الأبنية الفوقية ، عامة ، والفن بخاصة ، تفسّر ، في آخر المطاف ، بالشروط الاقتصادية والاجتماعية ، وتزول بزوال قاعدتها . ومن ناحية ثانية ، فثمة واقع هو أن الآثار الفنية القيّمة حقاً ، و «الجميلة» ، تبقى بعد زوال ظروفها : فهي تحتفظ بحياة جمالية ، وهيبة ونفوذ عظيم ، وتأثير كبير على الناس الذين بلغوا ظروفاً شديدة الاختلاف عن الظروف التي أدت الى تلك الآثار الفنية .

ان هذا التناقض ، **الظاهري** ، ينطبق على **القضية** التي كان ماركس أول مَن عبَّر عنها بوضوح : قضية « القيمة » الباقية للآثار الفنية ، وحياتها الجمالية . ونحن نعطي هنا كلمة « قيمة » معنى حياً . وليس ثمة هنا أدنى علاقة بين الأثر الفني ، وبين المكان الذي يحتله في المتحف الكوني العام ، الذي حلم به السيد أندره مالرو . فالحديث هنا لا يتناول فن المتاحف ، وانما الفن الحي ، والآثار الفنية التي تظل حيّة ، لأنها تتصل بحياتنا اتصالا وثيقاً .

أضف الى هذا أن كل انسان يعلم بأن ثمة مسألة هنا . وكل طالب يعلم بأننا لا نفهم « العالم الاغريقي » بسهولة ، ولا نمط العيش الاغريقي . ورغم ذلك فالمأساة ، والملهاة ، والنحت ، والريازة (فن العمارة والهندسة) الاغريقية تظل ، بمعنى من المعاني ، نماذج تحتذى . بل ثمة أكثر من هذا : ان تعليقات « العلماء » الطويلة الثقيلة التي قد تساعدنا أحياناً على تفهم الآثار الفنية ، كثيراً ما تفسد الانفعال الجمالي الذي نتلقاه مباشرة من هذه الآثار !...

قلنا ان ماركس كان أول من طرح المسألة بقوة ووضوح ، في صدد حالة متميزة عن سواها هي حالة « الفن الاغريقي » .

وبعض أشكال الفن الاغريقي زالت زوالا نهائياً ، فلا رجوع لها : كالملحمة مثلا . فعلينا الاعتراف بأنها لا يمكن انتاجها الا عند

درجة دنيا ضعيفة ، من درجات التطور الاقتصادي ؛ وهي تزول « فور ظهور الانتاج الفني الحق » ، ويترتب على هذا ، فى حقل الفن نفسه ، أن بعض الظواهر والبدوات المهمة لا تكون ممكنة الا عند درجة دنيا ضعيفة من درجات التطور .

هذا هو المعنى الجمالي «لنمو الأشكال نمواً غير متساو(١) » . فالملحمة ، بوصفها نوعاً أدبياً ، وبوصفها ظاهرة مهمة من ظاهرات الأدب ؛ تزول بتقدم المجتمع . وعلى الرغم من هذا يحتفظ هوميروس بسحره ، وروعته ، ونضارته ورونقه (على الأقل فى « المقطعات الجميلة » من ملحمتيه) .

لقد زالت الميثولوجية الترهية الاغريقية ؛ فهي لا تتلاءم مع الفنون التقنية الحديثة ، وتزايد قدرة الانسان على الطبيعة ونمو هذه القدرة .

« فمفهوم الطبيعة والعلاقات الاجتماعية التي هي فى أساس التصور الاغريقي وبالتالي فى أساس الفن الاغريقي ، هذا المفهوم هل يمكن وجوده مع وجود الآلات الاوتوماتيكية ؟ ان كل ميثولوجية تخضع قوى الطبيعة بالتصور ، وفي نطاق التصور ، وتهيمن عليها وتكيّفها ؛ فالميثولوجية تزول — اذن — حين يهيمن الانسان بالفعل على هذه القوى الطبيعية ويخضعها . وهل يمكن أن تنشأ ملحمة الالياذة مع وجود المطبعة ؟ وألا تزول الاغاني والأساطير ، وربة الشعر ، حتماً ، بمجيء الطباعة ؟ أوَ لا نشهد اليوم الشروط

---

(١) يبدو لنا أن لوكاس Lukas فسّر نصوص ماركس هذه تفسيراً يمكن مناقشته ؛ فالمجتمع المتفوق اقتصادياً ، المجتمع الذي بلغ درجة عليا من نموه الاقتصادي ، قد لا يكون لديه غير ثقافة وفن مستواهما دان .. لقد أراد ماركس أن يقول فقط بأن مجتمعاً متأخراً من الناحية الاقتصادية **يستطيع أن يكون فيه نوع من التفوق فى بعض أشكال الفن** ، وأن هذه الأشكال الفنية (ملحمة هوميروس مثلا) يمكن أن تعرف فى مرحلة اقتصادية متأخرة « ازدهاراً » لا يمكن أن تعود أيامه ثانية (راجع ريفاي « الأدب والديموقراطية الشعبية » ص ١٥—١٧)

الضرورية لزوال الشعر الملحمي ؟ » (ماركس ــ المرجع المذكور) .

ويتابع ماركس قائلا بأن الصعوبة لا تنحصر فى أن نفهم كون الفن الاغريقي ، كون الملحمة والمأساة الاغريقيتين لهما أوثق الارتباط ببعض أشكال التطور الاجتماعي ؛ وثمة دراسة نيرة متأنية (رَسَم ماركس خطوطها الاولية ــ راجع الصفحات السابقة) بوسعها تفسير الفن الاغريقي والملحمة الاغريقية ، والمأساة الاغريقية ، بالشروط الاقتصادية ، والتاريخية ، والاجتماعية . « **وانما الصعوبة تنحصر فى أن نفهم كيف تستطيع هذه الآثار أن تمنحنا اليوم أيضا انفعالات جمالية ، وكيف يمكن أن تعتبَر ، حتى اليوم ، من بعض الوجوه ، مقاييس ونماذج تحتذى ، ولا يمكن مجاراتها .** » (وهذه المسألة نفسها يمكن أن تطرح ، ولنشِر الى ذلك اشارة عابرة ، فى صدد آثار عظيمة أخرى . فلماذا نرى شكسبير وموليير بين المؤلفين الذين تمثّل رواياتهم باستمرار فى بلدان الديموقراطيات الشعبية ، وفي الاتحاد السوفياتي ؟)

مما لا شك فيه أن الآثار الفنية المهمة تنفصل ، **الى حد معين** ، عن ظروفها التاريخية . وكيف ؟ أبغنى محتــواها ؟ أم باكتمال شكلها ؟ أم أحيانا بهذا ، وأحيانا بذاك ؟ هذه هي المسألة المطروحة .

ولا يجيب بليخانوف عن هذه المسألة ، وهو ، الى حد معين ، أحد « معلمي » الماركسية ، وانمــا هو يرى أن « الفــن احدى وسائل التقارب الذهني والفكري بين الناس » (كتــاب « الفن والحياة الاجتماعية ») وذلك لا يبين لنا كيف أن الوسائل التي كانت صالحة ، ذات قيمة ، فى عصر هوميروس ما تزال كذلك فى عصرنا ؛ وهو يقول « لو عرضت فينوس دى ميلو على الهوتنتوت لناقشوا فى كمالها الفني ولما اعترفوا بكونها نموذجا للجمال » . فهذا التمثال الاغريقي يعبر عن مثل أعلى لجمال المرأة يلائم أطوارا عديدة من تطور الجنس الابيض (المرجع المذكور ، صفحة ١٠٩) .

وبعد نشوء المثل الأعلى المسيحي المتجسد فى العذراء ، شهدنا ردة لمصلحة المثل الأعلى الاغريقي القديم ، وهي ردة جاءت عقب « الحركة التحررية » فى أوروبة الغربية ؛ ولكن لماذا راحت هذه الردة تبحث عن نماذج ، وأمثلة تُحتَذى ، ومثل أعلى للجمال النسوي فى اليونان القديمة ؟ ان بليخانوف « يرى » فقط ، وهو يعتقد بأن ليس ثمة الا « أن يرى » . ويقول : « هذا حدث تاريخي وحسب . » (المرجع المذكور).

ولكن من المستطاع أن تتخذ الفلسفة المثالية هذا الحدث حجة من حججها . فليس أسهل من أن يقال « بما أن بعض الآثار الفنية تنفصل عن زمنها ، فذلك لأنها تتصل بعنصر من عناصر الخلود . » فالفلسفة المثالية تحل المسألة ، كما اعتادت فى جميع المسائل ، بالغائها .

ولكن ماركس ، على العكس ، طرح المسألة . وهو لم يمتنع عن اطّراح الماضي بجملته واسدال ستار النسيان عليه بكامله (وهنا ، على الفن القديم) ولكنه رأى بأن هذا الفن يحتفظ بحظ من الروعة والسحر ، يسمح لنا بأن نعتبره حتى يومنا هذا ، من نواح معينة ، وبعد ابداء بعض التحفظات ، مقياسا ومثالا يُحتذى.

تزدهر أشكال فنية عديدة ، وتبلغ مرتبة الكمال على قاعدة مطابقة لدرجة دنيا ضعيفة من درجات تطور القوى المنتجة . فعلام يدل هذا ؟ يدل على أن الفن لا يمثل حركة نمو تطورية كما يحدث فى المعرفة ؛ وانما يتمتع الفن بطابع يجعله غير متصل اتصال حركة المعرفة ونموها . وهذا الطابع يجعل الفن غير متساو فى سيره ، ويحدث هذا على الرغم من آن الفن يحتوى أيضا على عناصر ديمومة واستمرار . ولقد أشرنا الى هذه العناصر فى صفحات سابقة . فثمة « نسبة وعلاقة غير متساوية بين نمو الانتاج المادي وتطوره وبين الانتاج الفني . » ففكرة التقدم فى الفن يجب

أن لا تفهم فى نطاق عملية التجريد المعتادة » (ماركس ـ المرجع المذكور) . ان المجتمع الأسمى فى درجة التطور الاقتصادي سوف يكون هو الأسمى فى الأشكال الفنية التي سوف يُبدعها (وهذا ما حدث فى فن الرواية التيجاءت بها الواقعية الاشتراكية، والسينما).

ولكننا قد نرى ، من ناحية ثانية ، ملحمة شعرية توحي بها الاشتراكية ، تظهر وسط شعب استفاق على الثقافة من طريق الاشتراكية (١) (ولكن هذا يدعم تحليل ماركس بدلاً من أن يضعفه) .

ليس ثمة « تاريخ للفن » ، يعني تاريخاً قائماً بذاته ، تاريخاً مستقلا للفن بوصفه فعالية منعزلة عن سواها . بل ثمة علاقات ، ولكنها غير متساوية ، وحالات تختلف فى تناسبها ، بين حقل الفن التام الكامل وتطور المجتمع العام « والصعوبة تنحصر فقط فى التعبير بصورة عامة عن هذه التناقضات » (ماركس ـ المرجع المذكور) . والواقع أنها حين يُعبَّر عنها ، وتُعيَّن خصائصها النوعية تتضح (المرجع المذكور) ؛ ولكن يجب الانتقال من الاحداث المحسوسة ـ مثلا : من حياة الفن الاغريقي او الشكسبيري ، الدائمة المستمرة، وعلاقات هذا الفن بالحاضر، الى تعبير نظري عام.

أضف الى هذا ، أن المسألة نفسها تُطرح فيما يتعلق بأبنية فوقية أخرى . وماركس يورد مثلا استعاده انجلز ، (رسالة الى كونراد شميدت ـ المرجع المذكور ص ١٤٢) وهو مثل مبادىء الحقوق التي صيغت صياغة شكلية . فالحق الروماني كان له شروط أوجدته وهي الانتاج الروماني (أسلوب الانتاج المؤسس على ملكية الأرض ، وعلى الرق) . ورغم هذا فان الصياغة القضائية التشريعية لعلاقات انتاج تختلف اختلافاً كبيراً عن العلاقات

---

(١) اليس هذا هو موقف نرودا ؟ Neruda

الرومانية ، وهي اسمى منها بكثير (ولكنها ظلت محتفظة بكونها مؤسسة على الملكية الخاصة) هذه الصياغة القضائية التشريعية قد استعادت شكلها من الحقوق الرومانية المدنية أو الخاصة . فهنا نجد بناء فوقياً قد بقي حياً بشكله (وهذا يصح أيضا فى **المنطق الشكلي** الذي نشأ فى مرحلة من مراحل المعرفة ، تخطاها الزمـــن).

ان الآثار الفنية لا تبقى محتفظة بحياتها بوساطة شكلهـــا الصرف ، ذلك لأنه ليس ثمة أثر فني شكلي صرف . وبقاء أشكال فنية نشأت فى الماضي لا يمكن ان تفهّمه مادية غير ديالكتيكية ، مـــادية لا تدرك العـــلاقات المركبـــة ، ولا تدرك الاستقـــلال النسبي ، والعلاقة ما بين العناصر العديدة ، وحالات اللاتناسب ، والمتناقضات ، أو على العكس ، انسجام الابنية الفوقية فى نسبتها ، فى علاقتها بالقاعدة الاقتصادية ؛ ان بقاء الأشكال الفنية ، لا يَطرح أي مسألة تعجز عن حلها المادية الديالكتيكية .

وفي ما يختص بالفن الاغريقي ، قدم لنا ماركس تعليمـــات ثمينة ؛ وعلى المؤرخ المادي للفن الاغريقي أن يدرس الميثولوجية التّرهية القديمة ، وشكل صياغتها ، ودلالتها ، ولكنه لا يدرس الأساطير التّرهية **بصورة عامة** ؛ ولم تكن الميثولوجية ، بصـــورة عامة ، الوساطة بين ((**البراكسيس**)) (الانتاج) الاغريقي — القوى المنتجة ، والقاعدة الاقتصادية ، والعلاقات الاجتماعية ، والحيـــاة المُعاشة فى بناء اجتماعي معين — وبين الفن ؛ وكانت تلك ميثولوجية أصيلة مُتفرّدة Originale ، وبالتالي ، وبمعنى من المعاني ، قومية؛ وفي منابع هذا الفن نجد طقوسا ونظرات دينية des cosmognonies فى تكوُن العالم ، لم يعرفها ماركس . ولكن قضيته التي عَرَضها عن صياغة شعبية للطقوس تحتفظ بقيمتها . ففي اعداد هـــذه الميثولوجية وصياغتها تدخلت حياة جماهير الفلاحين ونضالاتهم

ضد طبقة الملاكين ، وضد الامراء والملوك . ان العلاقات بين المدينة والريف ، ونضال بورجوازية المدن ضد الارستقراطية مالكة الارض ، وصراع سكان المدن ضد الارستقراطية وضد البورجوازية المتاجرة ، الخ ... ومن هنا نشأت مفاهيم : العدالة ، والقصاص ، والقَدَر ، والبطولة ، وكلها ماثلة بصورة حية فى أساطير هرقل وبروميثوس ، والأتريديين الخ.. وهذه المفاهيم التي ظهرت فى شَعب معين ، قد اتخذت فيما بعد ، معنى كونياً شاملا ، معنى عقلانياً . وهكذا تحتفظ أسطورة بروميتوس فى نظرنا بدلالة **مفعمة بالصور ، ودلالة عقلانية** ، فى آن واحد .

وماركس يميّز ، بعمق ، بين الأسطورة الترهية الناشئة فى فترة معينة عن الهوى الشعبي والذوق الشعبيّ ، وبين الرموز التي يصنعها تفكير مجرد قاصد ، يَعمل فى مواد وُجدت فى السابق ، وهو يصنعها حين تكون الميثولوجية قد فقدت أسباب حياتها . فالرموز ، والخرافات ، والأساطير المُصطنَعة أمارات تشير الى تدهور الميثولوجية الترهية .

لقد كانت الميثولوجيات الحقيقية — اذا صح التعبير — أحداثاً اجتماعية ، وتخيلات جماعية أبدعتها جماهير الشعب الفاعلة المناضلة لانشاء علاقات جديدة . وهي ترتبط بالديموقراطية (الديموقراطية التي لمّا تكتمل ، الديموقراطية الناشئة فى ظروف الرق ، ولكنها الديموقراطية الحية) فى المدن والأرياف الاغريقية ، فهي تحتفظ — اذن — بعناصر الحياة من طريق **محتواها** (حتى ولو كانت الآثار الفنية المنبثقة عن الأساطير آثار أفراد عباقرة ، يصوغون هذا المحتوى الذي اكتسب ، من قبل ، صفة جمالية) . وليس اذن بوساطة شكل كامل « جمالياً » أو بوساطة عوالق ورسوبات ايديولوجية خلّفها الماضي .

ان التطور الخالق ، كما يقال أحياناً ، لا يبدو بوصفه وظيفة

« بسيكولوجية » تنبع فى داخل بعض الأفراد . انه « فردي » ولكنه اجتماعي أيضاً ؛ وهذا الشكل المعين من أشكال التخيل ، أو ذاك ، يظهر فى بعض الفترات ، ويزول بزوالها . ففي الميثولوجية الاغريقية نرى أن وعياً غامضاً لعلاقات الانسان مع الطبيعة كان يختلط مع وعي غامض للعلاقات الانسانية والطبقية . وهذا الوعي قدَّم للعبقريات الخلاقة مادة مبهمة مشوشة وغنية — معاً — ومحسوسة (لا ادراكية) بيد أنها نفذت اليها بعض عناصر الحس والعقل .

وأتمت العبقريات صياغة هذه الصور حتى بلغت بها درجة الكمال فى الأثر الفني . ويختم ماركس كلمته فى هذا الموضوع بقوله : « لا يستطيع الانسان العودة الى الطفولة دون أن يخرف . ولكن ألا يبتهج بسذاجة الطفولة ، والا يتحتم عليه هو نفسه الطموح الى مستوى انساني أرفع ، واستعادة حقيقته الطبيعية ، فى طبيعة الطفولة ؟ ولماذا لا يكون لطفولة الانسان الاجتماعية فى أجمل طور من أطوارها ، سحر خالد ، بوصفه طوراً تولّى ولن يعود أبداً ؟ ثمة أطفال سيئو التربية ، وأطفال أكبر من أعمارهم الحقيقية ، وكثير من الشعوب مثل هذه الفئة . ولكن الاغريق كانوا أطفالا طبيعيين ، والسحر الذي يأخذنا حيال فنهم لا يتناقض مع ضعف تطور المجتمع الذي نشأ فيه ذلك الفن ، بل الأصح قولنا انه نتيجة عنه . »

ففى نظر ماركس — اذن — ليس انفصال الآثار الفنية عن اطارها التاريخي منافياً للمفهوم التاريخي والمادي عن التطور البشري ، بل على العكس . وتاريخ الفن يبدو على هذا النحو ، حافلا بالصروف والأحداث (غير متصل) ، ويبدو منطوياً على نوع من الديمومة ، يعني متصلا بجميع ما فى تاريخ تطور الانسان والثقافة والحضارة والشعوب والأمم ، من عناصر استمرار .

أن « القيمة » الحية الباقية لبعض الآثار الفنية تعود بأسبابها الى عناصر الديمومة هذه، يعني الى جوهر النضال العريق القديم الذي يخوضه الانسان الاجتماعي لقهر الطبيعة ولتنظيم علاقاته الجوهرية مع ذاته . ورغم أنه ليس ثمة تطور بمنعزل للفن بوصفه فناً ، فهناك بعض الآثار الفنية العظيمة التي تندرج فى مجرى تطور الانسان الاجتماعي ، على نحو يشبه ، من نواح معينة ، عهداً أو مرحلة من مراحل تطور الكائن الفردي — وهي الطفولة — وكل ايديولوجية عقلية تتضمن وهماً يتصوره الناس فى مفهومهم عن أنفسهم ؛ وتقدم المعرفة العلمية ، والنقد العلمي ، والتاريخ العلمي ، يهدم هذه الأوهام السالفة . ولكنها حين تنهار ، وهي التي صيغت الآثار الفنية داخل أطرها ، وحتى بعد زوال « الرواسب » نهائياً ، تظل هذه الآثار الفنية محتفظة بحياتها وتأثيرها . وبينما نرى أن الأوهام الايديولوجية تتلاشى بتقدم المعرفة ، وأن المعرفة تتقدم مرحلة فمرحلة ، يظل الفن وكأنه شهادة محسوسة حية فى العهود المتخطاة . وهكذا فالفن الاغريقي يعيد الينا صورة عن الصحة والنضارة والحيوية وسحر الطفولة الجميلة المتفتحة .

وهذا النص الذي كتبه ماركس لا يحل القضية حلا كاملا . فكيف ، ولماذا تفرّد الاغريق بهذه الخاصة ، بهذا الحظ ؟ كيف ولماذا عبّرت الميثولوجية الاغريقية ، ثم الفن الاغريقي ، عن سحر هذه الطفولة **الاجتماعية** عند الانسان ؟ ومن يجد هذا السحر عندهم ثانية ؟ ان تأثير الفن الاغريقي لم يُعرف فى العصر الوسيط بالصورة نفسها التي عرف بها أثناء عصر النهضة ، وفي القرن السابع عشر ، وأثناء الثورة الفرنسية . فكيف كان ذلك ، ولماذا ؟ أفلا يجدر بنا أن نأخذ بعين الاعتبار كون الاغريق قد انتصروا — أثناء معارك ضارية سياسية واجتماعية — على جانب بربري وحشي ، بدائي ، من جوانب ثقافتهم ؟ ويكون هذا بحيث أن الجانب الهمجي من رموزهم الطقوسية الأولى هذا ، قد سيطر عليه

فى النهاية الجو الاسطوري الصرف وانحصر فى الفرق الباطنية ؛ الا يجدر بنا ربط هذه الأحداث ، بصـورة أونق . بالعـلاقات الاجتماعية والعلاقات الطبقية فى المدينة وفي الأرياف مجتمعة (١) ؟

وقد يكون من واجبنا أيضاً أن نأخذ بعـين الاعتبار كون الاغريق قد أبدعوا العقل واكتشفوا النزعة الانسانية ، فى شكل كامل النضارة والطراوة ، شكل عفوي موفَّق ، مفعم بالفرح . ان الفن يضفي صيغة مضيئة نيِّرة على مبتكرات التخيل الشعبي ، فهو يبلغ — اذن — مرحـلة تعبِّر عن الجهد النـازع الى العقـل ، والوضوح ، والعدالة ، والسعادة . صحيح أن رجلا من قبـائل الهوتنتوت قد لا يلقي نظرة اهتمام على « فينوس دى ميلو » . بيد أن العهود التي اتخذت فيها النزعة الانسانية شكلا حياً — عهود النزعة الانسـانية الثورية — قد ولَّت وجهها شطر الفن الاغريقي ، أو أنها راحت تقدره حق قدره ، على الأقل .

ولكن ، لعل الفن الاغريقى والأساطير الاغريقيـة ، ما تزال تحتفظ بمعنى عظيم نحسه، لأنها تعبِّر عن ضعف الطفولة السـاحرة اللطيفة ،ازاء الطبيعة ، وازاء طبيعتنا الخاصة ، رغم ما اكتسبناه من درجات القدرة ؟ وعندئذ يصح أن نفكِّر بأنها تعبر عن **نشأة** القدرة عند الانسان على الأشياء وعلى ذاته ، واكتشاف الانسان لذاته ، بجميع ما يعانيه من اضطرابات ، ومعـارك ، ومباهج ، ووعود ، وحسرات .

ان الآثار الفنية الدائرة حول المآسي قد ظهرت حين تعارضت « العدالة » مع « القَدَر » ، وحين نهض شعب المدن ونهضت

---

(١) أشار ماركس فقط الى مُتَّجه العمل العلمي . وبعض الكتَّاب المعاصرين من ماركسيين أو قريبين من الماركسية ، قد حاولوا القيام بهذه الدراسة ، ولكن لا يبدو لنا أن أعمال هؤلاء (من أمثال تومسون ، وبوتَّار) كافية ، مُرضية ، رغم أن ما جاءت به هو حقيقي ايجابي .

الفردية الناشئة لاطّراح عادات الجماعة البدائية ، وتقاليدها ، ورفض « حقوق » الأرستقراطيات المزارعة أو المتاجرة ؛ ومعارك كهذه تظل محتفظة بمعنى غني مليء ، رغم التجريدات والأساطير الترهية التي تلبست بها ، وهذه الأساطير تستعير أيضاً معناها من تلك المعارك نفسها .

ولا ننس ، من ناحية ثانية ، أن العهود القديمة (الاغريقية والرومانية) ما تزال تقدم موضوعات ونصوصاً لنزعة «انسانية» جامدة ، ميتة ، كاريكاتورية لأنها مدرسية سكولاستيكية تجريدية ؛ ان الماضي لا يتخذ معنى وحياة الا بوساطة الحاضر . ولندَع « الموتى يدفنون موتاهم .. »

أما أن **محتوى** الآثار الفنية هو تاريخي واجتماعي فأمر مفروغ منه ، ولا يبدو أن من الممكن العودة لمناقشته الا فى نظر أولئك الذين يتعمدون أن لا يعترفوا بالتاريخ ، ويرفضون أن يتخذوا وجهته الصحيحة .

أما فيما **يختص** بالمحتوى ، فكتاب بليخانوف يقدم لنا اشارات وافرة الغنى ، تكمل تلك الاشارات التي خلّفها لنا ماركس وانجلز .

ولكننا لا نجد ناحية من نواحي كتاب « الفن والحياة الاجتماعية » يحلل فيها بليخانوف المحتوى تحليلا منهجياً . والفكرة التي يعرضها بليخانوف والقائلة بأن العامل الاقتصادي يتخلى عن مكانه فى المجتمعات التي بلغت درجة عليا من التطور والنمو ، فيحل محله عامل نفسي بسيكولوجي ، ليست واضحة . (راجع بليخانوف ـ الفن والحياة الاجتماعية ، مقدمة بقلم ج. فريفيل ص ٦٨) . فهل يدور حديثنا حول محتوى نفسي بسيكولوجي للأثر الفني أو حول محتوى ايديولوجي عام يختص

بعصر معين ، محتوى منعكس فى ضمائر الأفراد ؟ أم ان الموضوع يتعلق بتكون نفسي أصيل متفرد ، بالروح أم بالطابع القومي فى اطار الاقليم ، والاطار الاقتصادي ، والسياسي ، لأمة من الأمم ؟ أم أن الامر يتعلق بنفسية طبقية مستقلة عن القومية ؟ أم بنفسية فردية ؟ فتحليل المحتوى كما جاء عند بليخانوف ، يظل — اذن — غامضاً جداً ، والعنصر الشعبي والقومي بخاصة ، ولم يهمله بليخانوف فى مختلف التحليلات الملموسة التي حاولها ، ولكن يبدو لنا أنه أهمله فى النظرية العامة . ويبدو نقص التحليل بوضوح خصوصا فيما يتعلق بالشكل وعلاقاته بالمحتوى . وبليخانوف الذي فهم أعمق الفهم المحتوى التاريخي والاجتماعي والايديولوجي (العقلي) للآثار الفنية ، يقتصر على ملاحظة الشكل دون أن يمضي فى التحليل الى أبعد من الملاحظة ؛ فهو يتحدث فى مؤلفه عن الصياغة ، والاناقة ، والكمال (راجع ص ٥٥ ، ص ٧٥) دون أن يحاول تعميق التحليل . فالفن والنشاطية الجمالية يتحددان عنده بالحس الجمالي و « بمتعة من نوع خاص » ويقول بليخانوف « ان طبيعة الانسان تُمكّنه من أن يكون له أحاسيس ومفاهيم جمالية . » (ص ٥٥) . ان الاحترام الذي ندين به حين نتحدث عن ماركسي عظيم ، لعب دوراً تاريخياً ، يمنعنا من السخرية بهذه الكلمات الفارغة المكرورة . فماذا يمكن أن تعني ، فى نظر قائل بالمادية، الـ «قوانين العامة لطبيعة الانسان النفسية البسيكولوجية»؟ (ص ٥٦) . وفعاليّة الشكل الجمالي ، أو الصيغة الجمالية ، أتمُتُ — اذن — بأسبابها الى اللهو ؟ (ص ٥٦) . ولكن يبدو لنا أن بليخانوف يخلط هنا بين أشياء متباينة جداً هي أصل النشاطيّة الجمالية عند البدائيين وعند الأطفال ، ويخلط هذه مع عنصر من عناصر النشاطية من ناحية ، وجوهرها فى المجتمعات المتطورة وعند الذين بلغوا سن الرشد ، من ناحية أخرى ؛ ونظريته القائلة «بوجهة نظر جمالية تتعارض مع وجهة النظر النافعة » خاطئة اطلاقاً . (ص ٥٧) ولا شك أن بليخانوف أخطأ هنا حُسْن التعبير ولم تسعفه

الكلمات . ونحن نعرف أن بليخانوف شدد ، فى ناحية أخرى من مؤلفه ، على المحتوى الايديولوجي العقلي ، وعلى فِعل الفن وتأثيره النضالي ؛ والأثر الفني فى مجتمع متطور ، يكف عن أن يكون له المنفعة المباشرة نفسها التي لآناء ، أو لصندوق خشبي ، أو لقطعة سلاح منقوشة فى **مجتمع أكثر بساطة وبدئية** — وهي أشياء « نافعة » ، تكون أحياناً جميلة جداً ، و«قيمتها» الجمالية الباقية الدائمة لا يمكن أن تنفصل عن هذه المنفعة التي جعلت منها أدوات و«وسائل» فى العلاقات بين البشر ؛ وقد اتخذ الأثر الفني ، منذ ذلك الوقت ، فى المجتمعات الأكثر تطوراً ، وَجه نفعٍ اجتماعي وسياسي ؛ فاللوحات الفنية التي تمثل الوجوه قد عبَّرت عن بَهرَج الشخصيات فى الطبقات المسيطرة الحاكمة ، وعن جلال هذه الشخصيات ، وقدرتها وغناها ؛ فالصروح ، والقصور والكاتدرائيات ، والبلاطات تغنَّت بأمجاد المدينة ، والمملكة ، والبلاد، وَسادتِها أيضاً ؛ ويرى أهل البندقية فى لوحات تانتوريه المعروضة فى بلاط الدوجات (١) أنها تمثّل جنّي البحر يظهر فجأة ليقدم خاتم الخطوبة للبندقية . ولكن موضوع اللوحة يدور فى الواقع حول ديونيزوس وهو يخاطب آريان فى ناكسوس ؛ لقد أراد المصور ولا شك هذا الابهام وتعمَّده . ان الدعاوة ، كما يقال باللغة المعاصرة ، قد نقلت الموضوع وحوَّرته تماماً ، وألقت الظلال على « الموضوع » الميثولوجي الخيالي . ان استبعاد عنصر المنفعة التطبيقية العملية والاجتماعية والسياسية من الفن يفقِر محتوى الفن . وليست المنفعة فيه عنصره الوحيد ، ولكنها من عناصره المكمّلة ، على أن تؤخذ بمعناها الواسع ؛ ان المفهوم اللينيني فى الأدب ، وكذلك الواقعية الاشتراكية يجعلان العنصر الذي كان من قبل فى كل فن عفوياً غامضاً ، عنصراً واعياً ، بتطويره وتحويله وفقاً لوجهة نضال البروليتاريا ، وبتوسيعه وفقاً لمتَّجه البناء

---

(١) رؤساء جمهورية البندقية .

الاشتراكي ؛ ويجب أن يكون الأدب « عنصراً من عناصر مجموع الجهود البروليتارية » (لينين) . (راجع تعليقات ريڤاي فى « الادب والديموقراطية الشعبية » ص ١٩) .

ويترتب على هذا أن تحليل المحتوى يجب أن يُعمَد له بطريقة منهجية . ذلك لأن محتوى كل أثر فني صحيح انما هو « متعدد جوانب القيمة » ، غني ؛ والمنفعة التطبيقية العملية ، والاجتماعية ، والسياسية ، هي أحد الجوانب التي قد تصبح جوهرية « حين يتغلَّب المقياس السياسي على المقياس الجمالي » فى بعض الظروف التاريخية (راجع ماوتسي تونج ـ النصوص التي صدرت عند سيغِر) .

لقد أوضح بليخانوف أحسن ايضاح أوليَّة المحتوى ، ووحدة المحتوى والشكل فى أعظم الآثار ، وفي الوقت نفسه ، أوضح الانفصال بين الشكل والمحتوى فى الفن المنهار عند الطبقات المنهارة (ص ٧٣ـ٧٥) ولكنه لم يقم بتحليل شروط وحدته مع المحتوى (مطابقته ، « نجاحه ») وكذلك لم يقم بتحليل الحالات التي يخفق فيها الشكل ؛ انحطاط مستواه عن مستوى المحتوى مثلا !...

مما لا شك فيه أن الدراما البورجوازية والكوميديا النواحة ، فى القرن الثامن عشر ، رافقتا فى فرنسة نمو البورجوازية ؛ وهذان النوعان المسرحيان عكسا لهذه الطبقة صورتها الخاصة ، فمجّدا الفضائل البورجوازية ، مناهَضةً لها بمفاسد الارستقراطية الآخذة فى الانحلال ؛ وبليخانوف يعرض ، فى صفحات رائعة موفقة ، محتوى الأدب فى القرن الثامن عشر ، وتطوراته (ص ١٧٥ وما يليها) غير أن ثمة نقطة تظل غامضة بعد هذا العرض . فلماذا كانت مسرحية ديدرو « رب العائلة » مسرحية مخفقة ، دون روايات موليير أو راسين فى مستواها ، بينما نرى أن رواية « ابن أخ رامو »

« Neveu de Rameau » لديدرو نفسه، تظل فى نظرنا رواية فى الدرجة العليا من الروعة ؟ من السهل أن نبين أن لرواية Neveu de Rameau محتوى أغنى من محتوى « رب العائلة » ، وذلك ، على وجه التدقيق ، لأن ديدرو يسخر فيها من الأخلاقية البورجوازية ، هذه الاخلاقية نفسها التي يُطريها فى « رب العائلة » Père de famille ومن السهل أيضاً أن نبين أن الشكل فى رواية Père de famille أروع كثيراً منه فى « رب العائلة » ، وأن الحوار فى الأولى أكثر لذعاً وحيوية منه فى الثانية ، وأن الصيغ أكثر لذعاً أيضاً ؛ ففي « ابن أخ رامو » وهي رواية قصصية مفرغة فى قالب الحوار ، مفعمة بالتهكم ، مناهضةً لما تواضعت عليه « الاخلاق التقليدية » ، فى هذه الرواية نكتشف ديدرو الكاتب المسرحي . فكيف نفسر هذا ؟ يجب تفسيره ولا شك . ان بليخانوف لم يستنفد المسألة ، وتحليلاته الرائعة المرموقة تؤدي بنا الى عتبة مسائل أخرى : تعميق المحتوى ، تحليل الشكل وعلاقته بالمحتوى ، والقيمة الخالدة للآثار الفنية ، أو ضمور القيمة وتلاشيها (١) .

---

(١) اشارات وارشادات لماركس فى مجموعة ليفشيتز ص ٤٢٤ ، عن الاسلوب ص ٤٣٠ — عن الاسلوب فى الأدب ، الخ .

الفصـــل الثـــالث

المحتوى

يبدو لنا أن بعض الآثار الفنية ، ذات الأسلوب الرائع العظيم ، **تحتوي** على شيء لا ينفـد ، لا ينضب . وفي هذه الآثار بحثت عصور مختلفة بعضها عن بعض اختلافاً كبيراً ، وما تزال تبحث ، عما يلائم حاجاتها الجمالية . ولقد اكتشفت وما تزال تكتشف فى هذه الآثار النهجية الكلاسيكية ، وجوها جديدة ، ومن ناحيـة مقابلة تكتشف ذاتها من خلال هذه الآثار القديمة .

ترى ، هل يسعنا أن نستخدم هنا كلمة « اللانهاية » ، فى موضوع هذا المحتوى الذي لا ينضب . قد يكون استعمال هذه الكلمة ممكنـاً ، على أن نحدد بدقة أن الحديث لا علاقة له البتة بلانهاية **غيبية ميتافيزيقية** ؛ والكائن البشري ، بجسمه ، وحياته ، ووضعه الجنسي ، يشارك فى شيء له بعض الصفة اللامتناهية : الطبيعة المادية ، الحياة . ولكن ، فى الوقت نفسه ، هل هناك ما هو أكثر حدوداً وتناهياً ، هل ثمة شيء محدود ومتناه أكثر من من جسد الانسان ، وحاجاته البيولوجية أو العمليـة المراسية ، الجسد وبواعثه الجنسية ؟

وعلى نحو مشابه لهذا ، نرى الأثر الفني العظيم ، على طريقته الخـاصة ، متنـاهياً من حيث جوهره وأسـاسه ، مكمـلا ، يعني تاماً منجزاً ، فهل يستطيع هذا الأثر الفني أن يوحي بوجود الطبيعة المادية اللامحدودة ، وأن يستحضرها ، وأن يوحي برعشات

الحياة الرحيبة غير المتناهية ؟ أجل . ولكن هذا يكون شيئاً انسانياً : مثلا ، سفينة في البحر ، وأرصفة ، وسدود ، ومنظر كيّفته يد الانسان ؛ وهكذا لا يظهر اللامتناهي الواقعي الا من خلال المتناهي ، والا فيه . (والأكثر لاتناهياً اذا صح التعبير ، من خلال الأكثر تناهياً) . ولا يمكن أن يتعلق الأمر ، فيما يخص الفن ، الا « بلامتناه » انساني . أليست هذه **النزعة الانسانية** للفن الاغريقي — يعني في آن واحد ولادة واكتشاف الانساني ، وأول وعي الانسان لهذا العنصر الانساني ، واكتشاف قدرة الانسان على الطبيعة ، واستشراف ممكنات الانسان اللامحدودة — أليست هذه النزعة الانسانية هي التي تمنح الفن الاغريقي معنى لعله معنى لا ينضب ، معنى شباب غني بالوعود ؟

حين تثير فيَّ فينوس اغريقية ، (فينوس دي ميلو أم سواها) نشوة فرح جمالي خالص ، عندئذ لا اشعر ازائي بامرأة عارية ، امرأة حسناء ، تعتبَر المثل الأعلى لجمال الجنس الأبيض في بعض الفترات التاريخية كما يشير بليخانوف ، وانما أحس باثبات وتأكيد للكائن البشري ، في أوج صباه ، بكل صباه ، ذلك الصبا السعيد الذي يخلق الفرح ، في اللحظة التي لم تتحول فيها ، بعد ، الخصوبة التي تحل في أحشائها ، خصوبة الحياة ، ولم تمسسها بأي عيب ولا بأي ذبول ، وانما هذه الخصوبة تكتنهها اكتناهاً في شكلها الذي لم يُمَس . والتمثال ينصب أمامي الشكل الانساني ، وكأنه عالم ، بل كأنه الطبيعة نفسها . فاللانهاية الانسانية تتبدى لنا هكذا قريبة ، يمكن بلوغها وادراكها والوصول اليها . وهو لا ينتزعنا من ذواتنا ، بل هو على العكس يكشفها لنا .

وجزؤنا الأكثر محدودية يتخذ **شكل** اللامحدود (١) . والذي لا يرى فى تمثال فينوس الا امرأة عارية لا يمكن أن يدرك الطابع الجمالي الخالص فى تمثال أو لوحة ؛ ولا يمكن أن يدرك الاسلوب العظيم ، اذا كان الأمر يختص برائعة أدبية .

أ) **للفن محتوى بيولوجي :** كيف يتعيَّن هـذا المحتـوى ؟ ان المحرك الجنسي ، بخاصة ، يحمل الى كثير من الآثار الفنيـة عنصراً حيـاً لا غنى لها عنه ؛ فنحن نتأمل فى التمثـال ، ونقرأ الرواية .. بكائننا كله (وليس **بالروح** كلها كما كان يقول أفلاطون) فانني أعجب ، وأحب ، بوصفها امرأة ، ناتاشا المعبودة ، احدى شخصيات « الحب والسلام » ، أو شخصيات فاديف النسائية الشابة أو مادو في كتاب « العاصفة » لاهرنبورغ .

ان الأثر الفني ، وهو الشيء الحساس المُشرَع للحساسية ، ينطوي على مستلزمات حتمية معقَّدة طبيعية ، من فيزيولوجية وبيولوجية وهي تنبعث من طبيعة الكائن الحي الطبيعية وتخاطب الطبيعة الحية فى الانسان الذي « يتأمل فيها » (ومن هنا كان هذا

(١) عبر أندره مالرو أوضح تعبير فى كتبه عن « الجمالية » ، بنوع من العبقرية الوحشية المفترسة ، القاسية ، المناهضة للانسانية ، والمناهضة للطبيعة antiphisique فبيَّن أن الجمال والعنصر الانساني لم يشغلا الا حيِّزاً ضيقاً من الفن . وهما لم يهيمنا على الفن الا أثناء مرحلة قصيرة (فى أوج الفن الاغريقي ، وأثناء عهد النهضة) فالاسلوب الفني ـ فى نظر مالرو ـ وعملية الأسلَبة **stylisation** (التزيين ، وأنماط الأساليب) تتميز اذن عن الجمال الانساني بل قد تتعارض معه . ولا شك فى أن الأسلبة stylisation فى الفن جرت وتمَّت فى عهود كان الانسان أثناءها ، الانسان المضطهَد المستذل المستعبَد ، منتزَعاً من ذاته ؛ لقد تمَّت صياغة الأسلوب فى اتجاه « الانحراف عن الجوهر » الانحطاط l'aliénatian وكانت هي التعبير عن هذا الانحراف ، **وفي الوقت نفسه** ، كما حاولنا أن نبيِّن فى الصفحات السالفة ـ كانت استعادة غامضة للذات . وبدهي جداً أن السيد أندره مالرو ، المزدري الكبير ، المؤمن بالفاشستية الجديدة ، قد اختار الأسلوب المعرَّف بهذا الشكل ليناهض به العنصر الانساني ، ليناهض به ما هو انساني ، فهو لم يفهم **الأسلوب العظيم** ، للجمال الانساني .

التأمل ، حتى فى تلك المرحلة ، اكتشافاً فعلياً ناشطاً) ، وهي تلقي ضوءاً على منـاطق ومناحٍ من الحيـاة الطبيعية كانت بكـراً لم تكتشـف حتى الآن ، أو كانت مهجـورة ، وهي تقتـضي كالشبـاب والحيـاة ذاتيهما ، اندفاعاً طبيعيـاً نحو الامتـلاء والتكامل : رغبة عفوية فى تشديد طاقة الادراك الحسي ، اللذة أو البهجة . لهذا السبب كانت « الآثار » التي يضع أصحابها نصب أعينهم تقوية intensifier القلق ، ورفع الغثيان أو القرف الى أعلى ذروة ممكنة ، أقول لهذا السبب لا يمكن أن يكون لهذه الآثار أية «قيمة» جمالية تصلح للبقاء .

اذا قلت ان « فينوس » هذه ، أو ليدا ، ليستا أمامي فقط بوصفهما فتاتين جسـداوين حاضرتين (أم غائبتين ــ بما أنني أستطيع فقط التأمل فيهما) ذلك لأن الانفعال والنشـوة اللذين تمنحانهما لي لا يمثلان ، من ناحية جوهرية ، دواء رمزياً بديلا succédané ، أو انحرافاً « مُصعَّداً » sublimé لعمل غرامي جنسي . ان جمالية تعتمد التحليل النفسي لجَمالية سخيفة لا معنى لها ولا غاية . وما أن يتدخل هذا العنصر ، ما أن تنم نظرتي الى الأثر الفني عن رغبة جنسية طائشة عن مدارها ، حتى يتلاشى الانفعـال الجمالي . ورغم هذا فان نظرتي تستمد من الرغبـة اكتمالها وامتلاءها ، وهذا الشكل الفني العاري يتلقى من الرغبـة حضوره القوي ؛ ولكن الدفعة الشهوية الحسيّة تلقتْ هنا معنى عاماً ، أو دلالة كونية شاملة ؛ فالحس الشهوي ، الذي عُمّق ، وركّزت قوته وضوعفت ، وفي الوقت نفسه صُفّي من بعض العناصر أو المناسبات المباشرة ، هذا الحس الشهوي لا يزول فى الفن . فهو يندمج بالمحتوى اندماجاً عضوياً حياً ، وبالطريقة التي يتخذ بواسطتها هذا المحتوى شكله . وهو يحمل الى الأثر الفني الحياة التي ما كان ببالغها أبداً الا اذا خاطب الكائن البشري بكامله .

بل من المستطاع التأكيد بأن **التجريد** abstraction فى الفن ،

من هذه الزاوية ؛ صادر عن قولنا ان الفنان يرفض النداء المباشر أو غير المباشر للطاقات الجسدية الشهوية والحياتية . اليك مثلا لوحة تمثل شكلا نسائياً ، مع تحريف وانحراف فى الخطوط ، مقصودين ، ان هذا الانحراف يمكن أن يكون له معنى شكلي صوَري . ولكنه على القماشة يحد من انطلاق الاثارة الحيوية أو يخيّبها . ان عيني تتعرف فيها الى المرأة (أو تفكيري ، اذ ينبغي التفكير فى كثير من الأحيان) . وعندئذ يبقى الشكل جامداً بارداً ، جافاً ، خالياً من الحياة ، حتى ولو كانت النسب والمقاييس على القماشة تتمتع حقاً — ولا يحدث هذا دائماً — تتمتع بمعنى « صوري » . وخلو أثر فني من الصحة ، ومن المعنى العفوي المباشر ، يحرمه قسماً من محتواه ؛ وهذا الخلو يلقي الأثر الفني فى حيّز **المجرَّد** ، بوضعه على صعيد من الذهنية «الخالصة المحضة» يعني — اذن — من الشكلية . وفن كهذا يخلط المعرفة بالانفعال الجمالي ، والمُدرَك بعملية الادراك الحسية الطبيعية . ان الشكل المجرد ، حتى ذلك الذي يملك « قيمة » صورية (غير اننا يمكن المناقشة فى صدق هذه القيمة) هذا الشكل يظل ناقصاً . فثمة تحديد حتمي ينقصه ، فى ذاته ، وبالنسبة الى من ينعم النظر فى الأثر الفني (الذي يتأمل فى تلك اللحظة الأثر الفني ويفهم مُجهَداً بدلا من أن يعيش بشكل أعمق وأكثف) ان الفن المجرد لا ينجح فى تجنب الروح الأكاديمية الهيّنة ، والكلاسيكية النهجية المزيفة ، والرواية السهلة ، الا بثمن يدفعه على حساب قيمته الجمالية وهو تشويه يصيب الأثر الفني ، لا علاج له .

والحس الجنسي لا يؤلف الحتمية الوحيدة العفوية المباشرة (البيولوجية) للمحتوى . بل ان شعور القوة والمقدرة ، أو الشفقة على المعذبين المتألمين ، أو الخشية من فظاعة الموت ، تشكل أيضاً جزءاً من هذا المحتوى . وهي موجودة (شأنها شأن « الغريزة الجنسية » بين المعطيات البدائية الأولية للحياة العفوية المباشرة .

وكالمحرك الجنسي، لها فى كل فرد، الطابع المحدود، المنتهي، الضيق، الذي تتصف به الضرورات البيولوجية . ولكنها تمثل فى الوقت نفسه فى الكائن البشري ضرورات عامة تختص بالجنس كله générique وهي ملك الجنس البشري ، وملك لحياة كل كائن حي ، يخشى الموت ، بطبيعته ، ويريد ممارسة طاقاته وارضاء ميوله . ولذلك أمكن أن تتلقى معنى أو دلالة عامة : هي الشكل الجمالي . وكما يحدث فى الحس الجنسي ، يصبح العنصر الحيوي الأكثر محدودية، دعامة أساسية للشامل الكوني ، وذلك لأنه كان ، بمعنى من المعاني ، رغم صفته المحدودة ، العنصرَ الكوني الشامل ، ذلك لأنه كان يمثل الطبيعة ، يمثل الحياة والموت ، فى الفرد .

ولذلك لم تكن الحاجة الجنسية وحدها المحصورة فى حدودها الضيقة ، هي التي قدّمت المواضيع لآثار فنية عظمى كثيرة ، وانما قدمها أيضاً الحب، بجميع وقائعه المتنوعة ، وملاحنه(١) ses nuances وأجوائه اللامتناهية . والرغبة الجنسية عنصر من عناصره ، وليست غير ذلك ؛ وهي عنصر يتخذ معنى سامياً رفيعاً (غير بيولوجي) . ولنأخذ مثلا آخر : فالهلع من الموت عنصر ضروري من عناصر الانفعال الفاجع ، انفعال المأساة . وهو يستمد معناه الكوني الشامل ، وذروته ، وشكله الجمالي من صراع البطل ، الذي يتحدى الموت ، ويرضى بالمخاطرة والتعرض للموت ، ويستمر فى صراعه حتى النهاية ، قبل أن يُصرَع . وأثناء الانفعال الجمالي ، نجد الرعب من الموت « ماثلا » حاضراً « مصفّى » أو محمولا الى النقاء purifié (كما كان يقول أرسطو) خالصاً من مركّباته المباشرة : الخوف ، والرعب ، والشفقة ؛ ولكنه يكون فى الوقت نفسه محمولا الى درجة عليا من القوة والشدة ، والى أسمى ذراه الممكنة ، بجميع ما يمكن أن يحمل من احتجاج الحياة ، وصراعها ضد الموت ؛ ويترتب على هذا أن الانفعال المأساتي ، أو الانفعال

(١) معجم العلايلى . ملاحن : Nuances (المعرب)

الفاجع المسبِّب عن المأساة émotion tragique مثل ارادة البطل وصراعه ، يتطور مع تطور الشروط التاريخية . فالانفعال الذي يثيره نضال البطل الاغريقي أو فارس العصور الوسطى ، وموتهما ، لا ينطبق على الانفعال الذي يثيره نضال أبطال المعارك البروليتارية والاشتراكية . وقد أهمل أرسطو فى نظريته المثالية عن « التصفية أو التنقية purification » هذه العناصر التي هي — معاً — تاريخية وذات علاقة بالجنس كله، كي يقدم لنا نظرية ميتافيزيقية ، غيبية ، عن المأساة (وهكذا فعل نيتشه) وعلى نحو أكثر شمولا نقول أن كلاً من اللون أو الصوت يحرض العين أو الأذن ، بوصفهما من بين القوى التي كيَّفها التمرس العملي الاجتماعي ، والتربية . والعين المكوَّنة هذا التكوين تصبح حاجة الى الابصار ، وميلا عضوياً الى امتلاء فى ممارسة الوظيفة ، يقوي هذه الوظيفة الطبيعية نفسها ، مع اعطائهــا وظيفة خاصة متميزة عن سواهــا ، هي : نفسيــة بسيكولوجية واجتماعية .

وهكذا كان الأثر الفني ، الصوري أو الموسيقي ، شيئــاً محسوساً ، يتمتع بأعلى ذرى القوة ، كما أنه فى الوقت نفســه يغوص فى أعماق الحياة ليحمل هذه الأعماق الى النور والى الشكل ، (ليضيء هذه الأعماق ، ويهبها شكلا) . والحس الجمالي — كما رأينا من قبل — لا ينضاف من الخارج على حــس الحواس . وبصيرورة وسيلة العضوية غايةً ، تصبح الوظيفة الخاصة بالفرد ، وهي من وظائفه الداخلية، الحامل النفسي البسيكولوجي والاجتماعي للكوني الشامل ، ولأرفع درجة من درجات الموضوعية — معاً — . الموسيقي ، أو الفنان ، هو ذلك الذي يحب طبيعياً ، وجسدياً ، ومن أعماق حسه وشهوته ، الألوان والألحان . وهو يجد فيهــا أوسع شكل وأكمل شكل من أشكال مدركاته الحاسية sensorielles قبل أن يجد فيها التعبير عن جميع مشاعره وعواطفه . ولكن يجب أن يبحث عن هذه العواطف وتلك المشاعر ويجب أن يجدها فى مادته

الفنية ؛ وثمة ميل عميق ، له أساسه فى وحدة العضوية والكون ، يتيح الانتقال من الأحاسيس الى التعبير . وبدهي أن التربية ، والثقافة ، والعمل ، ضرورية كلها للانتقال من هذه الامكانية الطبيعية الى تحققها المكتمل .

ب) ولا يقتصر **المحتوى الانفعالي أو العاطفي** للآثار الفنية على عمليات السلوك هذه ، التي هي — فى آن — بدئية أولية وخاصة بالجنس ، والتي تنبع من الحس الجنسي ، ومن تحمس الفعالية والحواس ومن الرعب ازاء العذاب أو ازاء الموت (يعني تنبع من « البسيكولوجية » بمعنى الكلمة الواسع) . وهذا المحتوى الانفعالي أو العاطفي هو — فى آن واحد — أكثر اتساعاً وأكثر سمواً ودقة ؛ ومن جملة أجزائه المكوّنة ما لا يُحصى من ألوان الحنان وملاحنه ، وجميع أجواء الأسى والكآبة والذكرى والأمل والشجاعة . فاذا استطعنا القول بأن احدى قطع موزار « ملأى بالحنان » فانه حنان خاص بموزار ، وخاص بتلك القطعة . والكلمات التي نلتمسها للتعبير عن هذا الحنان بالكلمات — « السريرة القلبية الداخلية » ، و « الخفة المرحة الطروب » — لن تكفي كلها فى التعبير عن محتوى هذه العاطفة كلها . وكذلك فان استهلالا موسيقياً أو تسلسلا نغمياً يصدر عن « بيانو ذي مزاج صاف » يقدمان لنا ألحاناً عاطفية ، هي — معاً — فريدة لا مثيل لها ، ولا يمكن استنفادها بالتحليل اللفظي ، بالحديث اللفظي عنها ، (وهذا يقدم لنا أيضاً بنية موسيقية « كاملة » ، ذات موضوع) . عن هذا الملحظ العادي المبتذل تنتج نتيجة مهمة ، ومادية على نحو عميق .

ان المحتوى الانفعالي أو العاطفي يمكن أن يُحلّل ، يعني يمكن أن يُعرف . بيد أنه رغم ذلك يتخطّى التحليل ، ويفيض عن جنباته . ان نسبة التحليل — نسبة المعرفة — الى العاطفة المعبَّر عنها فى الأثر الفني انما هي مماثلة لنسبة الفكر الى الكائن . ولهذا السبب تماماً كان يمكن أن ينتقل هذا المحتوى مباشرة ، دون أن

يمر بالمعرفة وبالمفردات اللفظية التحليلية ، عبر التعبير المحسوس (الموسيقي مثلا) . ان المبدع يخاطب قوة معينة فى كائن بشري آخر (يخاطبها **مباشرة** ، دون حاجة الى المدرك ، وان كان الأثر الفني يتضمن مدركات وأفكاراً) وتلك القوة مماثلة للقوة التي كانت تحيا فى ذات الفنان ، والتي جرى التعبير عنها .

وهنا أيضاً نجد عفوية تكونت انسانياً ، وجرى تثقيفها وتعهدها ، تعبر عن ذاتها فى شكل الأثر الفني ؛ وهي تخترق بالوعي خلال عملية بحثها عن صيغة تعبيرية ؛ ويمكن أن تفهم ، وتحلل ، وتعرف . ولكن يجب أن تعاش قبل أن تفهم . وهكذا فالمبدع الفنان ، ومثله « متلقي » الأثر الفني ، يجب أن ينسيا التفكير فى بعض الأحيان ، ويفرغا نفسيهما — اذا صح التعبير — مؤقتاً فى نتاجات الحساسية المهذبة المثقفة (يعني التي أصبحت فعلا هي نفسها انسانية اجتماعية) .

ويتحول المحتوى العاطفي الانفعالي حين يتخذ شكلا ؛ فتنمو العاطفة ، وتكتسب دقة وسمواً ، و« تتغيّر » خلال التعبير ، بالتعبير وفي نطاقه ؛ أما المتلقي الأثر أو « المتأمل » فيه فهو يحيا الأثر الذي يدركه حسياً ، وذلك على نحو يختلف فى كل مرة ، وان كان يَجهد لكي يحصر عمله فى تلقّي انطباعه وتأثراته وتعميقها ، فقط . ولا يكون واثقاً أبداً ، ولو مرة واحدة ، من أنه يستعيد انفعال المبدع الذي يشارك فيه . أضف الى هذا أن المبدع الخلاق يستطيع ويريد دائماً احداث « أثر » ، يعني احداث انفعال يفهمه، ويهيمن عليه مسيطراً ، ويبتعثه ، دون أن يتوحّد معه . وهذا التحليل للعلاقات بين الأطراف الثلاثة الماثل بعضها ازاء بعض (الأثر الفني ، والمبدع ، و«المتلقي») فى محتوى انفعالي يمكن بثه وانتقاله ، ورغم هذا يختلف فى المبدع عنه فى التلقي — أقول ان هذا التحليل يزجنا فى بعض المسائل التي يستحيل علينا التعرض لها هنا . ولنشر فقط اشارة عابرة الى أن **ايصال** المحتوى الانفعالي

ايصالا مباشراً ، يحمل معه الفروق التي يمكن أن يتخذها فيما بعد ، وانعدام الصلة الاجتماعية المحسوسة ، وبالتالي كل امكان للمتحد وللاتصال ، باستبعاد المحتوى واستبعاد نقله بين كائن وكائن ، هذا كله يقضي على وجود الفن . وفي هذا الاتجاه ، ترمي النزعة الفردية الى القضاء على شروط الفن نفسها . فالافراد المنعزلون ـ بعدئذ ـ لا يتصلون فيما بينهم نفسياً ، الا من جوانبهم **السلبيّة** (الانفصال ، والقلق ، والقسوة ، والساديّة) . وهذا ما يحدد موضوعات هذا الفن ويضع لها حدوداً ، على نحو غريب ؛ ولا يمكن بعد ذلك أن تَخلق شروط الفن خلقاً جديداً الا على يد **طبقة** جديدة ، ومعرفة نظرية صحيحة للتطور الاجتماعي .

صار المحتوى الانفعالي أو العاطفي ، فعلا ، محتوى اجتماعياً ، يعني أنه صار محتوى طبقياً فى مجتمع طبقي ، وكذلك صار ، فى الوقت نفسه ، محتوى مرتبطاً بمتّحد تاريخي يختلف فى درجات الاستقرار (قبيلة ، أم مدينة ، شعب ، وفيما بعد : أمة) . وهو هكذا بصورة بدئية ، «ذاتية» ، والا لما استطاع أن ينتقل من كائن الى آخر، لما كان من الممكن ايصاله بعدوى الحس. وهو يغدو هكذا ، وبصورة أعظم ، خلال عملية النمو التطورية الخاصة بالخلق والابداع والنقْل والتلقي . وغنى هذا المحتوى انما هو مرتبط بغنى العلاقات الاجتماعية وبطابعها المباشر ؛ وهو يندمج اندماجاً عضوياً فى غنى الآثار الفنية ، وغنى وسائل « الاتصال » . وحيث يَضؤل المحتوى العاطفي (الاجتماعي) ، وحيث الضمائر تنعزل داخل ذواتها ، وحيث لا تجري العلاقات الا عَبْر الأوثان les fétiches (المال...) ، هناك يفتقر محتوى الفن ، وكذلك وسائله التعبيرية .

ومن هذه الزاوية الجديدة أيضاً ، نرى أن الطبقة الصاعدة اليوم ـ الطبقة العاملة ـ ترمّم ظروف الاتصال المحسوس ، يعني الفن .

ج) **المحتوى المراسي** pratique . ترتبط الآثار الفنية بالتمرس العملي ، كما يُفهَم ويُتصور ، على نحو متسع محسوس ، (البراكسيس ــ الانتاج الاجتماعي) بروابط مباشرة أو غير مباشرة ، تلقائية أم غير تلقائية . الأثر الفني **نافع مفيد** ؛ أحياناً على نحو مباشر فى حياة الناس اليومية ، كالاناء مثلا . وأحياناً على نحو تضعف صفته المباشرة ، أو على نحو أكثر اتساعاً ، واجتماعية ، كبناية ــ مثلا ــ تستخدم مكاناً للاجتماع .

والأثر الفني ، وهو نتيجة عَمل ، له دائماً علاقات بالوسائل الفنية والتقنيات les techniques المستخدمة فى عصر معين، فى مستوى معين ، للقوى المنتجة . والفن ــ ولنذكّر بهذا مجدداً ــ مرتبط بتقسيم العمل ؛ فنحن نستطيع مثلا التحدث عن فن حِرَفي (فن يرتكز على الصناعة اليدوية) ؛ بيد أن الفنان الحرفي لم ينعزل أبداً فى التطبيقات التي لها طابع عملي تطبيقي مباشر والخاصة بالوسائل الفنية والتقنيات والنشاطات المنتجة التي تستخدمها . وفي هذا الاتجاه ، يرتبط فنه بالبراكسيس (الانتاج الاجتماعي) فى عهد ما ، أكثر من ارتباطه بنمط محدود معين للعمل : انه يرتبط بالحرفة . وحين كان الحرفي يصنع اناء أو ينقش قطعة رياش ، لم يكن اهتمامه منصباً فقط على انتاج وعاء لاحتواء السائل أو صنع مقعد . انه كان يريد التعبير عن شيء أرحب ، وكان يريد تجميل أكثر ساعات الحياة تواضعاً . .

بدا لنا الفن ، فى السابق ، بوصفه الشكل الأرفع ، والأعمق فى مجال الصياغة والاعداد ، والاكثر تكثيفاً وتركيزاً لتملك الانسان الطبيعة (طبيعته الخاصة) . وفي قاعدة هذا التملك ، يوجد العمل . وكيف يكون الفن مستقلا عن مختلف عناصر القوى المنتجة، نعني الآلات والوسائل الفنية (التقنيات les techniques) . واستخدامها فى تنظيم معين ؟ وعلى رغم ذلك نرى الفن يتميز عن الأعمال التي تذهب ذهاباً أقل عمقاً فى اتجاه **التملك** (يعني تملك

الانسان للطبيعة ، ولطبيعته الخاصة) واتجاه الأعمال التي لا تنتج الا أشياء للاستعمال الضيق المحدود ، ولا تهدف الا أن تركّز وتستجمع فى شيء فريد — ولو كان شيئاً للاستعمال أو شيئاً عادياً — أكبر حظ ممكن من القوة والوعي المكتسَبين . والعمل الفني يتحرر ، ما أمكنه ذلك ، وفي نطاق الشروط الخاصة بكل نمـط من أنماط الانتاج ، وبكل طبقة ، وفي نطاق الحدود المعينة فى تقسيم العمل (التي سبق أن أشرنا اليها تجريدياً بكلمة aliénation « الانحراف عن الجوهر الانساني ، الانحطاط ») .

ويستطيع الخزاف ابداع أشياء ، جميلة ونافعة معاً . وحيث لا يهدف الخزاف لغير صنع الاشياء النافعة ، تكف هذه عن أن تكون جميلة ، ويتقهقر فنه ، وينحط عن مستواه .

ان التمرس العملي الاجتماعي يخلق الحاجات والنشاطات التي تكفيها ، والنشاطية الفنية تفترض وجود حاجات لا تنفصل عن الحاجات الأخرى ومع ذلك فهي تتميز عنها . وانها لحاجات تمرسية تطبيقية عملية ، مباشرةً ، تستخدم بعض الأشياء ولكنها — أي الحاجات المتضمنة فى النشاطية الفنية — تمس حاجات أوسع للتعبير ، وتمس أشياء من شأنها رفع مستوى النشاطية ، وحملها الى أسمى ذراها ، وتبريرها ، وها نلتقي ثانية بمفهـوم معروف جداً وهو مفهـوم « الطلب » الاجتماعي للفن . فثمة « طلَب » أو « طلبية » جمالية . والطبقات المالكة ، بتأثيرها ، بوجه خاص ، على الطلب الاجتماعي ، تفرض سيطرتها وهيمنتها . « فأصفى » الشعراء ، وأكثر كتاب القصة تعمقاً فى علم النفس ، قد « أنتجا » دائماً لجمهور يترقب آثارهما ، ويشتري كتبهما ؛ والطلب الجمالي ، الذي له أساسه فى بناء اجتماعي معين ، له طابع خاص ، ويتطلب تلبية وارضاء من نوع خاص . وهنا «المستهلك» لا يستهلك الشيء (الأثر الفني) . وهو يستطيع أن يتمتع به دون افنائه وكثيراً ما يكون التمتع به دون امتلاكه ؛ وهكذا فالشيء

الفني يمكن أن يكفي الطلب رغم كونه ــ الشيء الفني ــ فريداً واحداً . (ومن ناحية ثانية يمكن انتاج نسخ عنه ؛ فالقصيدة يمكن حفظها ، وترديدها ، وانتقالها ؛ ويمكن بالوسائل التقنية الحديثة نسخ اللوحات الفنية بثمن زهيد ... الخ ..) فالطلب يتدخل فى المحتوى التطبيقي العملي للفن وذلك بوصفه ــ فى آن واحد ــ طلباً اقتصادياً (صادراً عن « مستهلكين » ينتسبون الى طبقة ما ، ويتمتعون بمقدرة شرائية ما ، أو بطريقة ما ، لمكافأة الفنانين مادياً)،وبوصفه طلباً فكرياً ايديولوجياً:يعني الحاجة الملحة الى التعبير وتصوير النماذج ، وهي حاجة جمالية بخاصة ، ولكنها لا تنفصل عن الحاجة الاقتصادية . فالطلب هو فى الوقت نفسه ــ اذن ــ « طلبية » commande وهو يُعيِّن ، الى حد ما ، ومسبقاً ، محتوى الفن نفسه ، وشكله . لقد كان ثمة دائماً «أذواق» سائدة مهيمنة ، ان لم نقل أزياء ، وعلى نحوٍ أعمق كانت ثمة اتجاهات صادرة عن مجتمع معين وعن طبقة معيَّنة . ومن هنا الأهمية التي اتخذتها ، اليوم ، مسألة « الجمهور » وعلاقات الفنان به .

وهكذا فللفعالية الفنية دعامة اجتماعية ودعامة تطبيقية عملية . والمجموعة الضخمة العظمى من الأشياء الضرورية للحياة تحمل فعالية المبدعين وتكون كلها دعامة وسنداً . وبين هذه الأشياء ، ثمة ما هو عادي ، غُفْل ، خال من المعنى، ولكنه على قدر معين من المنفعة ، وثمة أشياء أخرى سبق أن انطبعت عليها آثار خاصة بعهد معين ، وطبقة ، ولحظة تاريخية معيَّنة ؛ ومن بين جميع هذه الأشياء التي يتألف منها العالم الانساني فى لحظة معينة (عالم النشاط العملي) تبرز الأشياء ذات الدلالة ، المحمَّلة بالانفعالات والتأثرات والمحاسن الساحرة ، التي تُستخدم ولكنها تعبِّر فى الوقت نفسه (ومن بين هذه الأشياء نذكر الكلمات ، والعبارات ، والصيغ ، والموضوعات المؤثرة الخ..) وهنا يَحدث

اختيار وانتقاء ؛ وهكذا تتم الصياغة الجمــالية فى قلب التمرس التطبيقي العملي نفسه ، وفي قلب الجماهير والطبقات .

وفهمنا لفن عصر من العصور مستحيل اذا لم ندرس الآلات، والرياش ، والمنازل ، وبنيان الأسرة ، والأذواق ، و«الازياء» التي كانت سائدة فى ذلك العصر . والفنــان يستولي على نتيجة هذه الصياغة الوئيدة العميقة ؛ وبفعاليته الخــلاقة ، يركز ويكثف جميع الدلالات فى شيء واحد يبدو ضرورياً ، وغير متوقع ، فى وقت معاً . وهو يضيف شيئاً جديداً ، فريداً ، محملا بالدلالة والمعنى ، الى طائفة الأشياء الجديدة ؛ بيد أن هذا الشيء الجديد يجري انتاجه فى « اتجاه » معين ، فى « وجهة» معينــة . وهذا يدلنا على مبلغ تعقد هذا ((**المحتوى التطبيقي العملي**)) ، والمسائل التي تطرحها دراسته العلمية .

ان علاقة الفن بالتمرس العملي والعمل الاجتماعي تتغير تبعاً لأساليب الانتاج ، والفترات التاريخية ، والطبقات . والاشــارة المجملة الى هذه العلاقة وحدها تطرح مسائل مختلفة . ويلزمنا فحص مفصل متأن لكي نستطيع أن نتميز التغيرات الناتجة عن الانتقال من الأداة اليدوية البسيطة الى الآلة الاوتوماتيكية ، ومن الحرفيين اليدويين الى البروليتاريا الحديثة .

ولنقتصر على الاشارة الى أهمية واقع حديث راهن . فى عهد الحرفيين اليدويين ، كان قسم مهم جداً من الفن يرتبــط ارتباطاً وثيقاً بالأدوات ، والوسائل الفنية التكنيكية ، وبانتــاج الأشياء التطبيقية العملية (الأشياء التي تستخدم فى التمرس التطبيقي العملي) . واليوم ، فى عصر نمو الصناعة وتطورها ، نرى الفعالية الخلاقة فى الفن تنأى عن الأساليب التكنيكية (بمقدار ما تكف هذه عن كونها فردية) لتدنو من ((**الجماعات**)) الانسانية ، من مطامحهم وآمالهم وحاجاتهم ، يعني من كتل الجماهير ومن

الطبقات . وكلما تقدمت الأساليب التكنيكية ، أصبح الانسان (الانسان الاجتماعي) أكثر جوهرية . وأي انسان هذا ، يعني أية طبقة ؟ هذا السؤال يغدو هو السؤال الأساسى ؛ ان تطورات « المدنية الصناعية » ، وبتعبير أدق : المجتمع البورجوازي الى مجتمع اشتراكي ، بعمل البروليتاريا ، تخلق حاجات جديدة ومحتوى جديداً للفن . واذ كان لهذه الحاجات ، ولهذا المحتوى أساس تطبيقي عملي فى حياة الشعوب والجماهير وفي عملها ، فقد تعذَّر اكتشافها بوساطة النظرية . وعلى العالم النظري أن يدرس ، دون أن يقع فى مشكلة عبادة عفوية الجماهير ، ما تتكشف عنه الحياة وما تلامسه التجارب ويضع له صيغة . وعلى العالِم الجمالي « العصري » أن يدرس المحاولات التعبيرية الجديدة بأكبر ما يسعه من العناية . وعليه أن لا يُهمِل شيئاً من الأشياء الصادرة عن الشعوب حيث حدث بالفعل تغيُّر فى التمرس العملي وحيث تطور البناء الاجتماعي .. وهذا يبين لنا الى أية درَجة يدير نظريو الفن البورجوازي ظهورهم للحياة ، حاكمين على أنفسهم بالعقم والشكلية . والمسألة الأساسية ليست فى أن نعرف ما هي الأشكال التي تولد من الحديد ، أو الرخام ، أو الاسمنت ، أو الفولاذ ، وانما أن نعرف من هو الذي يستخدم الاسمنت أو الفولاذ ، ولأية غاية ، واستجابة لأية رغبات . ونردد مرة ثانية بأن علاقة الفن بالتكنيك (الأساليب والوسائل الفنية والآلية) ، فى عهد التطور العظيم فى التكنيك ، قد تغيَّر ؛ انه لم يَبق تلك العلاقة البسيطة أو شبه المباشرة التي كانت تبدو فى الفن الحِرَفي .

حين يؤكد المصورون أن عهد لوحة الحمّالة chevalet (الذي ولد مع البورجوازية) قد تولّى ، وأن عهد المنظر الواسع الضخم fresque قد حل أو عاد (الفن الاجتماعي) ، فعلينا أن ندرس بأكبر قدر من العناية تأكيداً مثل هذا ، ومهما يكن من أمر ، فان لهذا التأكيد معنى ؛ فهو ينبىء بقدوم شيء جديد ؛ ولكن

من الممكن أن يكون مستبقاً عهــده ، فى ظرف معين ، وفي بلاد معينة . ولعــل الامكانات المادية لنشوء فن اجتماعي التصــوير الضخم على الجدران fresque لم توجد بعد . وقد لا تــكون الموضوعات والمحتوى جرت صياغتها بعد . وحين يحاول بعض الفنانين بعث اللوحة التــاريخية بجعلها لوحــة حديثة ، بعد أن هُجرت منذ عهد جريكو ودى لاكروا ، أو سقطت ضحية الروح التقليدية الأكاديمية ، فلعلَّهم قد اكتشفوا **الشكل الانتقالي الصحيح** بين لوحة « الحمَّالة » (الكلاسيكية) وبين فن جديد ما يزال غير ممكن ... وليست هذه الا مسألة من بين مسائل أخرى كثيرة . ومن المحتمل ، من ناحية أخرى ، بل انه لمن المؤكد أن مفهومنا عن الفن ـ محتوى الآثار الفنية وشكلها ـ يظل مشرباً بـ « قيم » ، valeurs وانفعالات ، وأساليب فنية متخــطاة ، مستعارة من عهد سابق (حرفي ، بورجوازي) . ويجد نقد الفن هنا وظيفته الأولى : **الكشف عن تأخر الوعي عن الحياة** ، وهي مظاهر متخلفة من تمرس عملي اجتماعي متخطى ، أو أنها عدم تفهم للامكانيات ، يعني تأخر الشكل عن المحتوى . ومسائل كهذه لا تُحل فى نطاق المجرد ، وانما ينبغي أن نحلل تحليلا متواضعاً الآثار الفنية التي تكشف فيها البروليتاريا (بوصفها طبقة صاعدة ، ثم طبقة قائدة هادمة للمجتمع الطبقي) عن ذاتها ، وتتعرف فيهــا الى ذاتها ، وتعبر عن ذاتها ، آتية بمحتوى جديد ، محدثة انقلاباً فى الأشكال الجديدة ، مُجدِّدة هذه الأشــكال . وينبغي أيضاً أن ننقــدها بوضوح وذكاء باسم المعرفة العلمية للفن : باسم علم الجمال .

وتحت تأثير التصنيع فى أسلوب الانتاج الرأسمالي ، وأيضاً بسبب المسائل التي لم تحلها بعد نظرية الفن ، يصبح الانفصــال رابطة مشتركة بين المنفعة و«القيمة» الجمالية ، بين التقنية والفن . وثمة البعض يقررون سلفاً قبح كل شيء نافع (نظراً لأن الأثر الفني ـ فى نظرهم ـ ينتج عن لهو ، عن عمل « مجاني » ، متجرد

عن المنفعة ؛ « حر » بالنسبة الى البنيان الاجتماعي الموجود) .

وثمة آخرون يسلّمون — على نحوٍ أسمى وأرفع — بوجود أساليب فنية « ومنافع » خاصة للفن بوصفه فعالية متميزة ، منفصلة عن سواها ، قائمة بذاتها .

وينبغي أن يظهر الآن بطلان هذين الموقفين ، يعني طابعهما المحدود المجرد ، الأحادي الجانب . والحق ان **المحتوى الجديد** — أن ما فى المحتوى من عناصر الجِدة — يتكون ببطء ، ويتخذ شكله وئيداً . فمن أين يأتي قبح كثير من الأشياء المسماة « أشياء عصرية » ، تلك التي يُطلقها الزي الشائع ثم يتخلى عنها بعد قليل.؟ أمن نفعها — الذي يمكن المناقشة فيه — أم من عدم نفعها الذي سرعان ما يلاحَظ ؟ أم من التقنيّات الصناعية أم من التطبيق الآلي لأساليب قديمة على محتوى جديد ؟ ويكفي أن نأخذ المثل المعروف جيداً : الصعوبات التي يلاقيها مهندسو المعمار لابراز الأشكال الجديدة المغلفّة بالتقنيات الحديثة (الاسمنت ، والفولاذ) ومن جهة أخرى تلك التي تتطلبها الحاجات الجديدة (المساكن ، الأبنية العامة) . وقد تضمنت فى البدء هذا المحتوى العملي الجديد فى أشكال قديمة ، كان يجري تغييرها قليلا قليلا . ومن هنا منشأ خمسين عاما من القبح ، والابتذال ، والأبنية غير النافعة أو غير المطابقة للحاجات . وتدعو الحاجة الى الزمن ، والى أبحاث، وعمليات تحسُّس ، ومراحل انتقالية ، وأخطاء مصحَّحة ، وحالات نجاح مستغلّة ، كي تتكشف الحاجات والامكانات الجديدة فى مجتمع يتطور . ذلك أنه ينبغي ظهور « ادراك حسي » جديد عن الحياة الطبيعية والاجتماعية ، واحساس جديد ، وقد تدعو الحاجة أيضاً الى ظهور مفهوم جديد عن المكان والزمان والحياة اليومية والعلاقات الاجتماعية — وعن الفن. «فالتمرس الاجتماعي» الجديد ينبغي أن يُجرَّب كي يُعبِّر .

وباظهارنا هنا غنى المحتوى ، وتعدد مظاهره المعينة ووجوهه، وبكلمة واحدة : تعدد قوى فعالية الفن ، لا نريد تحديد الفن بالمنفعة ، ولا استبعاد هذه المنفعة . ان المنفعة تثري العمل الفني ، وتضيف اليه تحديداً ، بادراجه فى الحياة اليومية .

ولكن ينبغي أيضاً اغناء فكرة المنفعة (أو المحتوى التطبيقي العملي) باغنائها . والواقع أن المنفعة كانت دائماً أوسع مما يظن المراقبون السطحيون . فقد كانت الأواني ، فى الماضي ، « تَخدم » فى الحياة اليومية ، وكذلك فى المآدب ، وكثيراً ما كانت « تخدم » فى الاعياد الدينية بوصفها أشياء طقوسية وسحرية . والأثر الفني « الحديث » يمكن أن يخدم بمعنى أنه يأتي بعنصر جديد لوعي الافراد الحياة الاجتماعية وللظرف التاريخي . فالمنفعة **السياسية** تثري محتوى الفن وتسهم فى الصياغة العميقة لشكله ، اليوم كما فى الماضي ، بيد أن عملية التطور هذه ، وهذا العنصر ينبغي أن يصيرا واعيين . وبصيرورتهما واعيين ، موحَّديْ الأجزاء ، ومتسقين مع مفهوم عام عن العالم ، يغدوان حرّيْن . ولا يجري الأمر خلاف ذلك .

فمنفعة الأثر الفني تتسع ـ اذن ـ اتساعاً جديداً ، وتبلغ مرتبة رفيعة من مراتب الوعي . والذي لم يتغير منذ أصول الفن حتى عصرنا انما هو اغتناء الفن من طريق منفعته التي تربطه بعلاقات أكثر تركيباً من « المجانية » . أما النظرية التي ترى بأن علم الجمال ينبغي أن يأخذ بعين الاعتبار **التقنيات التي هي فنية بصورة خاصة ،** فتاريخ محتوى الفن وتحليله برهنا على بطلانها ، ولا شك فى أن كل مدرسة من مدارس التصوير كانت لها طرائقها ، بل كانت لكل فنان ــ وما تزال ــ طرائقه ؛ لكن التطور العام للفن تقوده تقنيات اجتماعية . ولنضرب مثلا : فمن الواضح أن المطبعة وحدها قد أتاحت الكتاب . وهذا مما لا جدال فيه . ولكن يعسر أن يُفهَم فى كثير من الأحيان أن الكتاب ، **يعني القراءة ،** قد غيَّرت

الفعـالية الجمالية الأدبيـة تغييراً عميقاً . لقد حتّمت القراءة ، بالاضافة الى عوامل أخرى) وجود مواقف جديدة ، وقد حطمت امكان انتقال التقاليد وهو انتقال شفوي بصورة خاصة . وقـد وضعت حداً نهائياً للشعر المغنّى ؛ وهذا الموقف بانتزاعه الفرد من المتّحدات ، أسهم فى تحطيم هذه وفي انماء « الوعي الخاص » عند الفرد . ومن هذه النـاحية نفسها ، نظراً لأن القراءة حدث فردي ، يعني عملية تطور « ذاتي » ، ظهرت الغنائية الذاتية فى الظرف نفسه الذي شهـد زوال الشعر المغنّى ، أي الغنـائية الموضوعية : الملحمة .

ولكن حين غدت القراءة واقعاً عملياً واجتماعياً ، أحـس الفرد بحاجته فى الخروج من ذاته بوساطة القراءة وفيها ، وأراد أن يجد فى القراءة صوراً متمثّلة عن العالم ، والمجتمع ، وعن حياته الخاصة ؛ وهـذا ما أتاح نمو **الرواية** roman . وواضـح أن تاريخ الشعر والرواية لا ينبغي أن يأخذ بعين الاعتبـار الطرائق الأدبية وحسب وانما التقنيات الاجتماعية مع انعكاساتها ، ذلك لأنها تتدخل ــ فى آن واحد ــ فى المحتوى وفي تطوره الى شـكل معيّن (١) . ان علاقة الفن بالتقنيات techniques هي أعمق بكثير

---

(١) نترك هنا جانباً بعض المسائل الخاصة ، مثلا هذا السؤال : « هـل تنتج « الدورة القمرية » عن متطلب وظيفي للعين ؟ أم تنتج عن « شـكل » من أشكال الادراك الحسي ؟ أم أنهـا ليست الا طريقة من طرائق المدارس حولتهـا التقاليد الى قاعدة ؟ غني عن القول أن هذا الغرض الأخير يلوح أثبت أساساً من سواه . وكتاب فرانكاستيل الصادر حديثاً لا يجدد المسائل . لا شك فى أن هذا المؤلف لا يكتفي مثل مالرو بربط التصوير « بالتصوير فى متحف خيالي » . وانما هو يحاول توسيع البحث ، ويُدني التصـوير من الهندسة المعمـارية والمسرح والهندسة ، الخ... ولكنه يظل على صعيد الأبنية الفوقية والافكار . وهو لا يحاول بلوغ الأساس . مثلا ، حين يربط بين المدى الصوري لحركة الكواتروسانتو (حركة فنية أدبية نشأت فى ايطاليا بالقرن الخامس عشر) وبين مشـهد المسرح « على الطريقة الايطالية » لا يلاحظ أصلهما المشترك : المدينة ، المركز المدني التجاري . وكان من شأن هذه الملاحظة أن تغير التحليل تغييراً كاملا ، فهو يكتفي ــ اذن ــ بتعريف التقنيات les techniques الفنية ، وتمييز خصائص عصور التصوير بالابحاث الشكلية . (راجع : فرانكاستيل ــ التصوير والمجتمع ــ ليون ١٩٥١)

وأصعب تحديداً مما يظن المؤرخون السطحيون . وتفسير تطور الموسيقى فى القرن الثامن عشر بتطور البيـانو الصغير épinette الى البيانو الكبير المعروف ، انما هو رد الفن، على نحوٍ مضحك ، الى التقنية وحصره فى حدودها . ولا يعني هذا أن علينا اغفال هـذه الوقائع التقنية ؛ وكذلك لا نغفل جميع عناصر المحتوى النشاطي العملي للفن .

يخرج شكل الفن من المعالجة العملية للتقنيات الاجتماعية واستعمالها لقهر مـادة ما ، يعني على كل حـال : من المحتـوى التطبيقي العملي .

ولقد قام المبدعون أحياناً باكتشاف أشكالٍ ما (١) ، بانكبابهم جاهدين ــ فى تواضع ، وعلى نحوٍ نافع مجد ، وبوصفهم حرفيين صالحين أو عمالا صالحين ــ على العمل كي يستخرجوا من **المادة** ، أو من تقنية مطبقة على مادة ، ما يمكن أن تقدمه ؛ وهكذا ولَّد قاطع الحجر ، والمعمـار ، من الحجر ، أو الحداد من المعـدن ، « أشكالا » جديدة ، وكان يبدو لهم أن الأشكال تتفجر مباشرة من المادة ، على حين كانت تتطلبها وتستثيرها حاجـة اجتماعية (تشييد الكاتدرائيات أو القصور .. الخ)

---

(١) بيانو صغير **épinette, clavecin**

(١) حتماً لاحظ قارىء هذه الدراسة تقلقل التعابير الجمالية وعدم ثباتها . وهذا دليل على المرتبة الدنيـا التي ما تزال الجمالية عنـدها ، بوصفها علما ! فكلمة « شكل » تعني تارة الصياغة الجمالية بصورة عامة ، « الشكل » المتميز عن المحتوى (أو الذي تنهضه المدرسيـة البورجوازية ضد الجوهر أو البـاطن le fond) ؛ وهي ، أي كلمة « شكل » تدل أيضاً على أنواع الفن ، « أشكال الفن » . أو أنها تتخذ أيضاً معنى تصويرياً ، كما وردت مثلا فى مؤلَّف السيد فوسيُّون **Focillon** « حياة الاشكال » **vie des formes** . وهذا البعد عن الدقة نفسـه نجده فى استخـدام كلمتي : ذات **sujet** وموضوع **objet** . ان التصوير غير الشكلي ، غير المجرد ، يصور موضوعات **sujets** ! يعني يتطلب موضـوعا ! وهذه التعـابير المترددة ، المتحيرة ، المجردة ، المستعـارة جزئيـا من الفلسفة لا تستطيع أن تتحدد بدقة الا خلال نمو النظرية العامة للفن .

ان المادة والتقنية التمرسية العملية تؤلف ــ بدهياً ــ جزءاً من المحتوى العملي والاجتماعي للفن . والذي يلوح انه يزول مع زوال العهد الحِرَفي للفن ، انما هو اللاوعي السعيد في سير تطور الأشكال وابداعها بدءاً من المادة المصنوعة. الفن اليوم مقدَّر عليه أن يناط بالوعي ، وهذه سمة عصر جديد بكامله ، **((فالأشكال)) تولد وسوف تولد أكثر فأكثر ولادة واعية** ، ويكون هذا بدءاً من المحتوى التام وليس من « المادة » المأخوذة بمعزل عن سائر العناصر . ومن جهة اخرى قد تكتشف أن نصيب اللاوعي في الماضي أيضاً (نصيب التلقائية العمياء) كان في الفن أقل مما يُظَن غالباً . ولكن هذا يتطلب أن ننفذ ، على نحوٍ ملموس ، الى العمل الواعي الذي قام به الفنانون السالفون ، بدلا من الانطلاق من مدرَكات مجردة ، واطّراح كل ما هو ملموس والقائه في وهدة العفوية واللاوعي ، كما يفعل كثير من النظريين البورجوازيين .

ومهما بدا قولنا ــ للوهلة الأولى ــ متناقضاً مع نفسه ، فان المفهوم أو **رؤيا** الطبيعة كما يظهران في الآثار الفنية ، يجب أن يجدا مكانيهما في المحتوى **النشاطي العملي** . فلا العالم الخارجي ، ولا الطبيعة ولا الانسان ، تستطيع أن تظهر جمالياً بمثابة « أشياء في ذاتها » . والفن هنا يرتبط بالمعرفة ، وكلاهما يرتبط بالعمل . وبالعمل ، وبالمعرفة ، (كما يحدث في الفن) تتحول « الأشياء في ذاتها» الى «أشياء لنا» ، وتظهر الأشياء ، كما هي، في موضوعيتها ، خلال جهد ضخم يمد حقل نشاطية الانسان وقدرته على هذه الأشياء . والمثالية الغيبية هي وحدها التي تفصل حركة التطور هذه ، وتجهد لتتصور أشياء « في ذاتها » ، ومع انهاضها لتتعارض مع « الأشياء التي هي لنا » . على أن الأفكار ، في المعرفة ، انما هي « انعكاسات » (جزئية ، تقريبية ، مشوبة بالاخطاء) عن الطبيعة . بينما الطبيعة ، في الأثر الفني ، ليست مخلوقة ، وانما هي مُعادٌ خلقها ، أي مخلوقة ثانية من قِبَل الفنان .

بيّن ماركس فى مؤلفاته الفلسفية كيف ترتبط **الطبيعة** بنشاطية الانسان ، يعني بالقدرة على **الطبيعة** . ومع أن الطبيعة موجودة قبل الانسان ، خارج وعيه وعمله ، فهي لم تظهر مطلقاً فى التاريخ الانساني بوصفها طبيعة لاتاريخية . والحقيقة الموضوعية، فى نظر التمرس العملي ، ليست فقط عقبة خارجية ، أو نقطة ارتكاز وتطبيق وانما هي حتمية ضرورية . وفي العمل ، كما فى المعرفة ، لا يظل الشيء خارج نطاق النشاطية ــ رغم أنه موجود قبل النشاطية ــ . والانسان يستولي على الشيء . وهو يحوله بعمله ويتحول هو نفسه أثناء العمل ؛ وهو يعرف الشيء بعمله فيه ، ويعمل تبعاً لمعرفته ، وهكذا يعمّق معرفته . وليس ثمة من يستطيع ان يقول شيئاً عن الطبيعة فى ذاتها ، التي لمّا تكشَف ، ولما يبلغها الانسان ، الا أنها كائنة . وكلمة « الكينونة » هذه ، هي ــ فى آن واحد ــ أكثر الكلمات فراغاً وامتلاءاً ، وأكثرها تجريداً وحسيّة .

لقد اكتسبنا واستولينا على جميع ما نعرف أن نعبّر عنه . لقد اشتمل فى البدء كل وعي للطبيعة على غرضه ، وكيّفه وكوّنه (وليس على صعيد مقياس الفرد ، وانما تاريخياً واجتماعياً) . والفن ، كالصناعة ، بقدر ما يمثّل الطبيعة ، يرتكز على « العلاقة التاريخية الواقعية للطبيعة بالانسان » وهو يكشف عن القوى الموضوعية عند الكائن البشري ، « كائن الطبيعة الانساني أو الكائن الطبيعي للانسان » (ماركس) .

وهذه العلاقة التي قلبَها وشوهها الغيبيون المثاليون ، يستخدمها هؤلاء أيضاً لعرض الطبيعة على أنها لا يمكن بلوغها ، أو أنها غير موجودة خارج الوعي . وهذه العلاقة ، وقد فُهمت على نحو ملموس وأعيدت الى حقيقتها ، تكوّن النزعة الانسانية المادية (الاشتراكية) .

ان العنصر الطبيعي والمباشر ، للأثر الفني — الغرائز والحاجات والانفعالات ، والأحاسيس — يبدو الآن فعلا بوصفه عنصراً ذاتياً لا يمكن انفصاله عن الشروط **الموضوعية** ، البيولوجية والاجتماعية، في وقت معاً . ولقد عمدنا في صفحات سابقة لتحليل المحتوى الانفعالي للأثر الفني ، من هذه الوجهة .

يدخل الفنان بوساطة عمل ما ، في المعطيات المحسوسة ، دلالات . وهو يهب هذه المعطيات (الألوان ، الأنغام) قدرةً ، وهي تحويل قدرته الداخلية الخاصة الى قدرة موضوعية . ان طاقتي الاستحضار والايحاء المدمجتين بالمعطيات المحسوسة لا يسعهما الانفصال عن الناس بوصفهم كائنات ، هي ، في آن واحد — طبيعية واجتماعية ؛ فالعنصر الطبيعي للأثر الفني لا يسعه — اذن — (وذلك لأنه عنصر طبيعي) أن ينكشف عن عنصر خارج عن نطاق المجتمع ، والتاريخ ، والسياسة ؛ **بل الأمر على العكس** . فسوف نرى أن العنصر الأكثر طبيعية هو — غالباً — ان لم يكن دائماً العنصر الأكثر اجتماعية . (ونضرب لذلك مثلا : قصة روبنسون ، وهي قصة الطبيعة ، وهي التعبير النموذجي للبورجوازية الصاعدة، الجريئة ، الفردية ، في القرن الثامن عشر) ولنشر بتعبير اجمالي وهو كلمة « الطبيعة » الى التلقائية والحياة المباشرة ، والحس الشهوي والأشياء المحسوسة بوصفها كذلك ، والمشاهد الطبيعية ، والنبات والحيوان ، في آن واحد . ان الطبيعة لا تظهر مطلقاً في الفن الا **من خلال** الحتميات النشاطية العملية ، والتاريخية والاجتماعية ؛ اذن **من خلال** الايديولوجيات والتأويلات الطبقية ؛ يعني أيضاً من خلال مواقف **سياسية** (تعبّر عن المواقف ، وعلاقات القوى ، والحركة الصاعدة أو الآخذة في الزوال ، عند الطبقة المسيطرة) .

وبتعابير فلسفية مجردة نقول ان **المباشر** (المحسوس ، الأشياء المدركة حسياً ، الطبيعة) لا تظهر في الفن الا عبْر

الوسائط médiations : فالأكثر مباشرة فى الظـاهر ، والأكثر عفوية ، والأكثر طبيعية ، يمكن أن ينكشف عند التحليل عن عنصر من أكثر عناصر الأثر الفني خضوعاً للاعداد والصياغة .

كان لكل عصر ولكل طبقة تصورها عن الطبيعة وفكرتها الجمالية عن هذه الطبيعـة . وهذا **التاريخ الجمـالي للطبيعة** ـ لحِسٍّ الطبيعة ـ لم يكتَب بعد ، غير جزء ضئيل منه . وهذا التاريخ ، بوصفه فصلا مهماً من تاريخ الفن ، لن يَفصل النشاطية الجمالية عن حتمياتها الموضوعيـة . وينبغي أن يبين تاريخ التقنيـات ، والنشاط العملي ، والحياة اليومية كيف يبرز أسلوب الفن ويطفو فوق طائفة الأشياء المستعملَة عادة . وكذلك فالتاريخ الجمالي للطبيعة سوف يكون من شأنه أن يبين الصورة التي كيفت بهـا الشعوب والأمم أرضها ، وتركت وَسْمها على المناظر الطبيعية ، قبل أن تعبِّر فى الأعمال الفنية ـ فى آن واحد ـ عن علاقتهـا بالأرض ، وعن قدرتها على هذه الأرض ، وعن علاقاتها الاجتماعية ، مثلا : المنظر الطبيعي التوسكاني ، الذي نجده مجدداً فى كثير من الآثار التصويرية ، انما هو نتيجـة لخمســة وعشرين قرناً من الصياغة التمرسية العملية ، منذ عهد الاتريسكيين الى أيامنا . وعلينا أن نرقى الى عهد الاتريسكيين كي نفهم أهمية الأشجار ـ أشجار السرو ـ المخصصة للموتى فى هذا المنظر الطبيعي ؛ وعلينا معرفة تاريخ العصور الوسطى ، ودَوْر المدن ، وتطور بنية الريف ، كي نفهم كيف أصبحت الأشجـار الرامزة الى الموت أشجـاراً تزينية : لقد انتقلت وظيفتها من مكـان الى آخر ؛ فقد غدت مكرسة للسلف ، وأصبحت رموزاً للمـلكية ، تزين منذ العصور الوسطى ضواحي القصور والمزارع (البوديري) والماشي المؤدية الى البنايات .

لقد بيَّن هيجل ، بصورة مرموقة ، صلة الطبيعة بالنشاط الاجتماعي ، فى الفن ؛ وهذا يعني ـ اذن ـ صلة الطبيعة بالحياة

القومية ، والطابع القومي :

« ان الفرح الذي كان الهولنديون يستمدونه من الحيـاة ، حتى في مظاهرها الأكثر عادية،كان منبعه اضطرارهم الى أن يكتسبوا بمعارك قاسية جداً ، وجهود مرهقة ، ما تقدمه الطبيعة لشعوب أخرى دون أن تقتضيهم معارك وجهوداً ؛ ونظراً لما كانوا يتصرفون به من مكان محدود ، فقد كانوا مرغمين على تولية انتباههم لأضأل الأشياء أهمية ... ان البروتستانتية هي الدين الوحيد الذي لا يفصل المؤمنين به عن عادية الحياة ... وما كان ليخطر ببال أي شعب آخر أن يخلق آثاراً فنية مع منحها ــ بمثابة محتـوى ــ أشياء تبلغ في الظاهر ذلك الحد من الابتـذال والعادية ، الماثل في لوحاتهم ... وهكذا فليس ما تتضمن هذه اللوحات من محتوى واقعي هو الذي يسحرنا ، وانما مظهر الأشياء ... وهذا المظهر يَثبت على اللوحة بوصفه كذلك ، وينهض الفن على أساس القدرة التي يُعرف بوساطتها كيف تُمثّل الأسرار التي تخفيها الظواهر .. ان التقاط وميض معدنٍ ما ، وألوان عنقود من العنب ، وسنى القمر ، والتعبير عن انفعال سريع ، أو عن بسمة أو حركة ، أو ايماءة هزلية ، وعن أكثر الأشياء تحولا وعبوراً ... تلك هي المهمة الصعبة التي يأخذها على عاتقه الفن الذي نتحدث عنه ، ويمضي فيهـا بنجاح الى غايتها ... الفن الفلمنكي يعرض علينا الطبيعة وهي في تغيُّرها الدائم ، وتظاهراتها السريعة والوقتية ... » (علم الجمال ــ القسم الثالث ــ الفصل الثالث ، الباب ٣)

وهذا التحليل يبيّن لنا الى أين تبلغ دراسة المحتوى النشاطي العملي contenu pratique ؛ فهي لا تبلغ فقط الطابع القـومي لمحتوى الفن ، وانما هي تبلغ أيضاً الشكل الدقيـق للحساسية الجمالية ومنحنيات تكوّنها .

كانت الطبيعة ، في نظر العصور الوسطى ، خصوصاً ، المجال

المخوف ، للقوى المجهولة ، الشريرة منها أم الخيِّرة ، الملعــونة أم المقدسة : كالأبالسة ، والعفاريت ، والجنيات ، والملائكة ، والرؤى الخارقة . لماذا ؟ ألأن المعتقدات السحرية والدينية كانت تستولي على التصورات الهالعة التي سرعــان ما تـحمّ ؟ أم لأن خطــوط الصخور والاشجار واستداراتها كانت تستثــير صوراً لكائنات خارقة ؟ لا شك فى هذا ، ولكن لا ننس أن الأفكار لا تستثير صوراً عنيفة الا تبعاً لبعض الشروط .. ولنر ما هي . بأية صورة كانت الجماعات الفلاحية وأهل الضِيَع الاقطاعية ، المحاطة بالأراضي البور ، والسَبَخات ، والمراعي والمستنقعات ، أقول بأية صورة كانت تلك الجماعات ترى الطبيعة ؟ ما كان للطبيعة أن تبدو لهم الا مهددة ، ملائمة أو غير ملائمة (خيرة أم شريرة ..) ، وذلك لأسباب يجهلونها . انهم لم يكونوا يسيطرون على الطبيعة . وكانوا يجدون أنفسهم ، حين خروجهم من التجمع ، ازاء جميع ضروب الأخطار : الطرقات الوعرة السيئــة ، والمخاوض المستعصيــة ، والوحوش ، وقطاع الطرق ، وعساكر الاقطاعيين السلابة .

ان المحراث الذي كان يشق أرضاً جديدة ، كان يزعج قوى الحياة والموت المختلطة فى غموض . ومن الناحية المقابلة ، كانت تقوم الكنيسة فى وسط أرض كل جماعة — وهي أرض معروفة ، محدودة التخوم، مخصصة، يعني موجودة — اذن — فى نقطة تمركز طاقات الحياة الاجتماعية . وحول الكنيسة كانت تقوم المساكن ، وتقوم المقبرة أيضاً ، محافظة ، تبعاً لايديولوجية الزمن ، على قدرة الموتى المخوفة ، التي تتراوح بين الخير والبلية . وعلى مسافة من المسكن نجد الحقول المحروثة ؛ وبعدها المراعي ؛ ثم التخوم ، وهي مملكة المجهول ؛ كانت الكنيسة تنظم المكــان والزمان ، ضــابطة الساعات والأعمال على رنة أجراسها ، وضابطة تقويم الأيام تبعاً لتعاقب الاعياد . وهكـذا كان الزمان والمكان حدثين اجتماعيــين متعينين مقتطَعين فى الطبيعة ، اذا صح التعبير . كانت الكنيسة

أو الكاتدرائية تلتقط القوى المؤثرة الملائمة الخيرة ، وتركزها فى مختصر يوجز العالم وتوزعها على أعضاء الجماعة . وكان العالم « الروحي » والعالم النشاطي العملي يتوافقان ؛ وكانت أسهم قبب الكاتدرائية ، (وهي أشياء سحرية) تغوص الى أعمق ما تستطيعه من مدى : فى السماء النيرة ، فى الضياء الالهي .

ولا تفهم كاتدرائية ما ، من كاتدرائيات القرون الوسطى ، الا بوصفها واقعاً **متعدد جوانب القوى** ، فهي شيء سحري وديني، ومركز الجماعة الفلاحي والريفي ، ومكان للتجمع ، ومختصر يوجز العالم ، وشيء كوني ، وصلة اجتماعية ، ورمز سياسي . لقد كانت واقعاً عملياً واجتماعياً وايديولوجياً وسياسيا ، فى آن واحد ؛ وقد عرف المطارنة ، والبارونات ، والأمراء ، كيف يستولون على كيفيات الحياة الشعبية ويستخدمونها لمصلحتهم . وما كان بوسعهم أن يخلقوها . أبداً لم تخلق طبقة مسيطرة ، العلاقات الاجتماعية من قطع متناثرة شتيتة ، تلك العلاقات الاجتماعية التي كانت أساساً لسيطرتها . وانما استطاعت فقط صياغتها ، واعدادها ، والتعبير عنها (بوساطة الأبنية الفوقية) وحاولت تنظيمها فى أجهزة كي توقف ، لمصلحتها ، حركة التاريخ المؤسسة على نمو القوى المنتجة. أكان يعلم مشيدو الكاتدرائيات ، وكذلك مشيدو الحصون الاقطاعية ، أكانوا يعلمون أنهم بتعبيرهم عن حياة الشعب وحاجاته ، كانوا **أيضاً** يخدمون مضطهدي هذا الشعب ويعبرون **أيضاً** عن سيطرة المضطهدين ؟ المسألة هنا ثانوية ؛ فهؤلاء الخلاقون فى حقل الفن كانوا يتممون ، على هذا النحو أم ذاك ، **عملا سياسياً** ، مندمجاً فى مضمون فنهم .

ولا شك فى أن الأمر يتعقد نظراً الى أن الايديولوجية والفن **يتأخران** بالنسبة الى نمو القوى المنتجة . ويحدث أن يجد الفنان محتوى تمت صياغته — رموزاً وموضوعات — فى تمرس عملي اجتماعي ، ويجد حساسية أو ايديولوجية تخطاها الزمن ، فى تقليد

ايديولوجي ، فى « مدرسة » فنية . مثلا ، نحن نجد كثيراً من التعبيرات عن الطبيعة بوصفها طبيعة شيطانية ، مقدسة ، عند نهاية القرون الوسطى فى عهد أزمتها النهائية ، وربما فى أحلك مرحلة من مراحلها (دورير ، بروغل ..) ولكن فى الظرف الذي كانت هذه الايديولوجية ماضية فيه الى الزوال مع اسلوب الانتاج الاقطاعي . أفليس بدهياً ، من ناحية ثانية ، أن القرن الثامن عشر يدشّن المرحلة البورجوازية للطبيعة ؟ واليس بدهياً أن تزول السهوب من القصص التي تتحدث عن الكولخوزات ؟ ان الطبيعة حدَث سياسي (طبعاً ليس من ناحية وجودها وانما من ناحية ما يؤخذ عنها من تصورات وامتثالات) .

د) **المحتوى الايديولوجي** — كل أثر فني يتضمن عناصر ايديولوجية : أفكار صاحب الأثر ، أفكار زمنه ، وطبقته (المزوجة ، من ناحية أخرى ، فى أغلب الأحيان ، بأفكار أزمنة أخرى ، وطبقات أخرى ، وأفكار أفراد آخرين) .

ويدخل فى الايديولوجيات ، بنسبة قابلة للاختلاف (وهي نسبة يفصل بين عنصريها مبلغ ما توصل اليه العلم فى السابق من نمو) عنصر مزدوج : عنصر **المعرفة** وعنصر **الوهم** أو السحر . لقد امتزجت تفسيرات الطبيعة والحياة بالمعارف الحقيقية (التي هي نفسها نسبية) وذلك بنسب مختلفة تبعاً للظرف ، والطبقة الاجتماعية، وطابع هذه الطبقة وتطورها (ان كانت صاعدة أم منهارة)

تَطرَح هنا — اذن — عدة مسائل ، ما هي العلاقة المضبوطة الدقيقة بين الفن والمعرفة ؟ واذا كان صحيحاً أنه يدخل فى الفن ، منذ العصور القديمة،أوهام وترّهات mythes ، تدخل فيه المعارف، كذلك ، فما هو العنصر المُخصِب ، أهو الوهم الايديولوجي أم المعرفة ؟ وأخيراً هل تمكن معرفة الفن أم لا ؟ وبتعابير أخرى هل يمكن تفسير الفن وهل يمكن أن يُبلَغ اليه بوساطة المعرفة أم أنه

يفلت منها ؟ لقد مالت المذاهب الغيبية (الميتافيزيقية) فى مجموعها الى **جعل الفن تابعاً للمعرفة** بل انها مالت الى الخلط بينهما . وهي طريقة غير مباشرة لجعل الفن تابعاً للفلسفة ، التي كان يُنظَر اليها بمثابة معرفة منظمة نهائية . . .

والتعريف الأرسطالي القديم « الفن يحــاكي الطبيعة » كان يرد الفن الى المعرفة ، خلال مفهوم أولي يقول بالشَّبَه أو بالمحاكاة الواعية . وحين نسب أفلاطون ، وهيجـل فيما بعد ، الى الفن وظيفة معينة بدقة ، وهي الوصول الى الفكرة العليا l'Idée فانهما وضعا الفن على صعيد المعرفة ، وعلى صعيد معرفة أدنى مستوى من الفلسفة . وكذلك كان ديدرو يُعرّف أحيــاناً الفن بوصفه معرفة مشوشة . (راجع ــ « بحث فى الجمال » ــ نشر البلبياد) أما فى نظر « كانت » فالفن ، على العكس « يتعالى » على المعرفة العلمية ، المعرفة « بوساطة المدرَكات » . وهو يدعنا نتنبأ بمرتبة مطلقة من مراتب المعرفة .

وفي عصرنا ، ما زال الفن **التجريدي** ، وهو فن ذو نزعة ذهنية فى جوهره ، يميل الى خلط الانفعال الجمالي بمدرَك حسي عن الأشياء يبلغ درجة عليا من الطابع الذهني (وهو ــ أي المدرَك ــ على كلٍ ، نقطة الملتقى الوحيدة بين أفراد فرديين ، مفصول بعضهم عن بعض ، منعزلين) .

ومن الجهة المقابلة نرى الرومانطيقية والحركات الدائرة فى فلكها قد نشرت نظرية مناقضة جذرياً لنظرية الفلسفة النهجية (الكلاسيكية) ؛ فهي ــ أي الرومانطيقية ــ ترى أن النشــاطية الجمالية انما هي نشاطية أصيلة ، **قائمة بذاتها** ، تختلف اختلافاً تاماً عن المعرفة ، فهي ــ فى عرفها ــ ترتبط بالحلُم . أو أنها ترى بأن المصور يرود مستكشفاً « عالماً صورياً » والموسيقي « عالماً موسيقيا » الخ . . . وجميع هذه العوالم مختلف بعضها عن بعض ،

وهي مكونة خارج المعرفة ، والأثر الفني ، لكونه متحركا فى « عالم » مستقل قائم بذاته (صوري ، أو موسيقي الخ ..) يستعصي ، من حيث جوهره ، على التحليل ، وعلى المعرفة . فالنقد ، والتاريخ ، والنظرية لا تستطيع بلوغه الا من الخارج ، محاولةً أن تصف « تراكيبه » على نحوٍ تقريبي ، اذن على نحو غير كامل .

المادية الديالكتيكية وحدها هي التي تستطيع تحديد الخصائص الأصيلة للنشاطية الجمالية وكذلك الخصائص الأصيلة للآثار الفنية ، دون أن تعزل بعضها عن بعض ودون أن تضعها فى نطاق ما لا تمكن معرفته .

فى كل أثر من آثار الفن ثمة شيء من المعرفة ، يعني ثمة عناصر من المعرفة والايديولوجية . وذلك لأن هذا الأثر الفني يرتبط بالحياة ، بالنشاط العملي ، بأفكار عصر من العصور وامتثالاته . ولكن الفن لا يتضاءل الى معرفة مشوشة ولا الى معرفة مطبَّقة . وهو لا يختلط ، فى العصور المختلفة ، بالايديولوجية وبالمعارف المختلطة بالأوهام .

وهو بناء فوقي ، كالدين ، والحق ، والفلسفة ، ولكنه يتميز عنها بخصائص يمكن تحديدها . ففي الفن يختلط اللهو ، والهوى ، والتصوير الذي يستخدم التخيلات تارة ليخرج من الواقع ، وتارة ليدخل ، ثانية ، الى الواقع دخولا عميقاً . (انظر : سرڤانتس ، رابليه ، سويفت) . وهو ، بمعنى من المعاني ، له أساس عميق عمق المعرفة والايديولوجية ، بما أنه يجهد لالتقاط محتوى الحياة الكامل ، فى كل غناه ، فى ظرف معين — بما فيه المعرفة والوعي الواضحان ، وبما فيه أيضاً ما يظل ، عهدئذٍ ، « فى حالة اللاوعي » .
اللاوعي » .

تمد النشاطية الجمالية والمعرفة جذورهما فى القوى المنتجة وفي **التمرس العملي** (الاجتماعي) ، فى الحياة نفسها فى لحظة

معينة . فليس فى وسعهما ـ اذن ـ لا الاختلاط ولا التمازج .

والمادية الديالكتيكية تستطيع (لأنها تضع كائن الانسان ـ الطبيعي والاجتماعي) قبل وضعها فِعْل المعــرفة ، أن توضح الفرق والعلاقات بين الفن والمعرفة . والفن ، وهو المؤسس على الحساسية ، والانفعال العفوي والنشاط العملي ، يبلغ (بدرجات تتراوح عمقاً) كائن الانسان بكامله فى لحظة معينة من لحظات نموه؛ وهو « يعبر عنه » .

لا تستطيع المعرفة أن تتخطى الفكر المهيأ التام الصياغة ـ وهو الفكر الواضح الادراكي ـ من حيث تعريفه . بينما الفن والنشاطية الجمالية يستمدان من أعماق الكائن التي ما تزال مبهمة (الكائن الطبيعــي والاجتماعي : فى علاقة الانســان النشيطة بالطبيعة ، وطبيعته الخاصة ، وحتى فى الامتدادات الخفية المطوية فى هذه العلاقة) . ان الفكر والمعرفة يفحصان منتجات النشاطية ، بمـا فيها منتجات الفن . وهما ينفذان اليها شيئاً فشيئاً . بينمـا الفن يجهد لالقاء ضوء على النشاطية بكاملها والتعبير عنها بوساطة شيء مفرد ، رغم أنه قد لا ينجح فى محاولته تلك اطلاقاً .

اذن فالفن يتضمن ـ فى آن واحد ـ ثروات أقل وأكثر مما تتضمنه المعرفة . ولكن بقدر ما يتطلب صياغة واعية للمحتوى ، يتطلب أفكاراً ، وتصورات ، ومعارف ، وايديولوجية ؛ والفن ، بقدر ما يعبِّر عن الشيء الذي ما زالت المعرفة عاجزة عن بلوغه ، يختلف عن المعرفة ، بل انه يستطيع من هذه الزاوية ، أن يتخطى المعرفة ؛ واذا كان ثمة فى الفن ، فى أغلب الأحيان ، **تأخر عن الحياة** ، عن النمو الاجتماعي وامــكاناته ، فهو يستطيع **أيضــاً** تقــدماً ، واستكشافاً للامكانات . الفن لا يعبِّر عن المكتمِل وحسب ، انه يستطيع أيضاً **الاقتراح** (الاشخاص النماذج ـ القدوات ـ الأمثلة) وهكذا يرتبط الفن ـ اذن ـ بالمعرفة

وليس ثمة شيء فى الأثر الفني ، فى النشاطية الخلاقة ، فى التاريخ الاجتماعي للفن يستعصي على المعرفة أو لا يمكن النفوذ اليه (ليس ثمة ما هو متعال) ، الا اذا استثنينا ما أراده الفنان غير ممكن الفهم ، لأسباب تكون ، بصورة عامة ، مفهومة جداً !..

ولكن الفن يختلف ، فى الوقت نفسه ، عن المعرفة ، وهو من اختصاص نشاطية أخرى . أن يُبْدع الفنان ، أو أن يحس « جمالياً » لا يعني التفكير واعمال الذهن . (رغم أن أفكاراً وعمليات ذهنية بوسعها أن تتدخل) .

ومن هذه الناحية يستغني الفن والفنان عن المدركات أو يجتازانها دون التوقف عندها .

يضع الأثر الفني نفسه أمام المعرفة بوصفه حدثاً واقعياً تنبغي معرفته . فالفكر يجهد لالتقاط هذا الحدث الواقعي ، لفهمه ، لتفسيره (هذا الحدث الصوري ، الموسيقي ، الأدبي الخ..)؛ انه يواجه « منتوجاً » غنياً بالنشاطية الانسانية غنى خاصاً ، تتحد فيه قطعة من الطبيعة المحسوسة ، ونتيجة من نتائج العمل الانساني. ويطرح الأثر الفني على المعرفة سلسلة من المسائل والقضايا شأنه فى ذلك شأن كل حقيقة واقعية ؛ وتحليل محتواه انما هو غير محدود ؛ أما فيما يختص **بتفسيره** ، يعني معرفته المكتملة التامة ، فلا يعني الا حداً يستحيل بلوغه ، مثل المعرفة التامة الكاملة ، لكل شيء واقعي . والمعرفة التامة الكاملة من شأنها أن تستنفد هذا الشيء الذي هو — فى آن واحد — طبيعي وبشري . فالمعرفة لا تستطيع — اذن — أن تتوافق (الا الى حد يستحيل بلوغه) مع نشاطية الفن الخلاقة ، ومع الشيء الفني . وذلك لأن هذه النشاطية تؤلف جزءاً مكملاً من **الكائن** l'être (الطبيعي والبشري) . ان المعرفة والنشاطية الخلاقة فى الفن **تختلف**

احداهما عن الاخرى ، ولكنهما **لا تنفصلان** بسبب هذا الاختلاف . وهذا يعني قولنا ان الأثر الفني ، بوصفه أثراً فنياً ، يخاطب ، مباشرة ، وظيفة متميزة عن الذكاء أو عن العقل . (رغم أن ليس ثمة أية هاوية تفصل بينهما) ، وهذه الوظيفة هي « الحساسية ». ان الذكاء والعقل يعملان بوسائل التحليل ، بوساطة التحليل ويتحركان خلال الوسائط : عمليات المحاكمة والتفكير ، والاستنتاجات ، والمدركات . أما الفنان فيستخدم الاحاسيس ، والانفعالات ، أو الصور . والأثر الفني هو ، قبل أن يكون شيئاً آخر ، حضور "présence" أو وجود، يعني قوة انفعالية مباشرة. لذلك تخاطب هذه القوة بسبب صفتها هذه ، نشاطية متميزة عن النشاطية التمرسية العملية المباشرة ، عن العمل . انها تتأمل أو تتملّى أو تنظّر أو تسمّع . ورغم ذلك فليس ثمة ما يفصلها عن النشاط العملي ، وعن العمل . بل انها ، على العكس ، تستقي منه نصيباً من غناها ومحتواها .

فالنشاطية المنتجة فى الفن هي ، على هذا النحو ، نشاطية متميّزة ، ولكنها ليست قائمة فى ذاتها ولا هي مطلقة العزلة . وغيبية الفن (الميتافيزيقية) تعزل ، شأنها دائماً ، العلاقات ، وتقطعها ، وتحمل الى مرتبة المطلق عنصراً معزولا .

وكذلك أيضاً تختلف نشاطية ذلك الذي يصغي الى أثر فني أو يتأمله (يعني « متلقي » الأثر الفني) عن معرفة الشيء الفني ، أو عن النشاطية الخلاقة . وهي تختلف عن هذه النشاطية الخلاقة، وانما يكون ذلك دون انقطاع مطلق . والأمر يتعلق بنشاطية واحدة، وهي أكثر سلبية فى حالة ما (حين « يتلقى » الفرد ، ويفهم آثاراً تم اكمالها) — وتارة هي نشيطة ، مُنتِجة على نحوٍ أعمق (حين « يُبدِع » الفرد ، يعني حين يُنتج ، ويعمل فى مادة ، ويصوغ تجربته بوصفه انساناً حياً) والفرد نفسه قد يوجد تارة فى هذا الموقف وتارة فى موقف آخر ؛ وهو يتبنى على التوالي الموقف

السلبي ، فالموقف العملي الناشط . فليس ثمة أي سبب — اذن — ليَفصِلَ بهاوية بين « المبدع » و« المتلقي » (المشاهد أو القارىء الخ ...) وكون بعض الكائنات البشرية ، بسبب الحظ أو الموهبة، بسبب المصادفة أو الضرورة ، تبلغ مستوى النشاطية المبدعة ، أقول هذا الحَدَث يجب أن لا يفسح المجال لنشوء ميتافيزيقية فى الابداع .

وينبغي أن لا نُغفِل المتَّحَد الجماعي الذي لا غنى عنه والذي من دونه ليس ثمة اتصال أبداً ، يعني ليس ثمة ابداع ممكن . ولقد سبق أن بيَّنا أن شروط هذا المتحد ، تزول مع زوال البورجوازية المنهارة ، وزوال الفردية المهتاجة . ولاستعـــادة هذه الشروط ، واعادة تكوينها ، على صعيد أسمى ، يقتضي الأمر وجود طبقـــة جديدة ، وانسـان جديد ، وعلاقات جديدة بين الاجتماعي والفردي. لقد ولَّى عهد النزعة الجمالية الصرف ونظرية العبقرية المحض ؛ فالقراءة ، والاستماع ، والتأمل « تعيد خلق الأثر » الفني — بدلا من تلقّيه فى خضوع ، بوصفه حقيقة « متعالية » — ولا يمكن أن تفهَم هذه العمليـــات الا على هذا النحو (مع تحفّظ : هو أن الوسائل الفنية تسمح ببعض « طرق التأثير » ؛ وعلى المؤلف أن يخفي مقاصده ووسائله بعناية والا تعرض تأثيره للتلاشي ؛ وهذا ما يَدخِل مجدداً فى الوحدة ، الفرقَ والاختلاف) .

هذا التحليل يؤكد المسألة القائلة بأن الفن ليس ايديولوجية يعني شكلا وهمياً من أشكال المعرفة يتراوح فى درجات وهميته) ، وانما هو ، رغم ذلك ، **بناء فوقي** . وهو له علاقات مع الايديولوجية؛ ان له محتوى ايديولوجياً (يتراوح فى حظه من الوضوح ، وفي كونه سياسياً عن وعي) .

وكثيراً ما يكـون للأثر ذي الاسـلوب الجزل ، المحتـوى الايديولوجي الأغنى ، وكثيراً ما جاء يعبِّر فى صيغة محسوسة عن

مفهوم عن العالم (١) . ولنكتف بقولنا « كثيرا » : فلوحة لتيتيان le Titien تمثل العزي ، قد لا يكون لها محتوى ايديولوجي بالغ التركيب !. لذا لم يكن من السهل علينا دائماً أن نجد ثانية ، هذا المحتوى الايديولوجي ، **وأن نعرفه** . ذلك أنه كي نجد ، مرة ثانية ، هذا المحتوى العميق ، يجب اعادة تركيب حركة التاريخ ، واعادة تعيين **الاتجاهات** ، وامازة العناصر المتقهقرة ، والعناصر الجديدة ، يعني الميت والحي ، الوهمي والواقعي ، من هذه العناصر . ونستعيد مثل ديدرو . ففي هذه الشخصية التي بلغت مبلغها من الغنى ، تتميز ثلاثة وجوه ، فهو بوصفه رئيس تحرير « الانسيكلوبيدية » ، يترأس جبهة موحدة مؤلفة من تقدميي ذلك العصر ، وهي جبهة تضم رجال الدين (الأب ايفون ، والأب دو براد) ومثاليين (دالمبير) وارستقراطيين اصلاحيين ، مع مفكريهم الايديولوجيين (دوهاميل دى مونسو ، وهو نظري الزراعة الجديدة ، والفيزيوقراطيين (علماء الأرض) ، كانت هذه الجبهة تمثل مصالح جزء من الاقطاعيين (الملاكين العقاريين) ومصالح البورجوازية التقدمية ، والبورجوازية الصغيرة ، ومصالح قسم كبير من الشعب . كانت هذه الجبهة تمثل الأمة .

ويبدو ديدرو ، من ناحية كونه واضعاً لمؤلف « أفكار عن تفسير الطبيعة » الصادر سراً فى لندن عام ١٧٥٤ ، وكونه واضعاً لمؤلفات مادية أخرى ، مختلفاً قليلا عما رأينا . فهو يبدو لنا هنا فيلسوف البورجوازية الصاعدة ، الثورية ، المرتبطة بنمو الصناعة والتقنيات والعلوم .

---

(١) عن دانتي انظر خصوصاً مقدمة انجلز للطبعة الايطالية من « البيان الشيوعي » (١٨٩٢) فى مجموعة ليفشيتز ص ١٧٤ مع نص لماركس : دانتي آخر شعراء العصور الوسطى ، وأول شعراء العالم الجديد يعرض مفهوماً لاهوتياً (ايديولوجياً) عن العالم تم تخطيه فعلا ، واضعاً فيه أهواء وعواطف جديدة ، قومية ، سياسية .

وفي الوقت نفسه يرضى بالأوهام الأكثر مثالية ، لهذه الطبقة، ويرضى بأخلاقيتها ، ومواعظها فى العقل والفضيلة . وهو يشارك فى هذه الايديولوجية التي تخلط منـاقب البورجوازية (وكانت مناقب حقيقية فى ذلك العهد) بالكوني الشامل ، بالعقل ، بشروط السعادة البشرية . وهو يضع هذه الأوهام فى مشاهد مسرحياته ، وهي الجزء من آثاره ، الأكثر تداعياً وتخلفاً .

ولكنه يكتب أيضاً رواية « ابن أخ رامو » . وهو يتوحد جزئياً ، بالبوهيمي ، مع ازدرائه له ، هذا البوهيمي الذي يهزأ متهكمـاً بالمجتمع الذي يمتـدح ديدرو هو نفسـه فضـائله فى مـكان آخر .

ان « ابن أخ رامو » ، هذا المهرج ، الألعبـان ، المستهزىء القاسي بمن يسليهم ، ويحل طفيلياً عليهم ، (الاغنياء ، والسادة) هذا هو ديدرو — وليس ديدرو . وهكذا هو يهاجم الاخلاق دون رحمة ، يعني يهاجم **رياء كل مجتمع طبقي** . وهو يمضي الى أبعد والى أعمـق من مسرحه ، ذلك لأنه — أي ديدرو — لا يصيـب الارستقراطية المتعفنة ، وانما البورجوازية أيضاً ، يعني مصير هذه البورجوازية ، وانهيارها المستقبل ، وتعفنها . فما هو ديدرو ، بوصفه مؤلف « ابن أخ رامو » ؟ انه بورجوازي صغير ، خارج من طبقته ، بوهيمي ، أديب ، هازىء بالأغنياء والعظماء ، ممـن يدمجهم معا فى ازدراء واحد ، ويحمل عليهم حتى يبلغ فى حملته جوهرهم بما وضع من كلمات على لسـان « قرينه » **son double** الذي يتذرع بالرفض المطلق ؛ بهذا النفي الجذري يبلغ ديدرو جذور كل ايديولوجية طبقية ، كل مجتمع طبقي . وهو ينقد نقداً عميقاً هذه الطبقة الذي هو أخلاقيها ، من جهة أخرى . ومن هنا كان الاهتمام الحالي بهذا الأثر ، فى الظرف الذي تتفكك فيه هذه الطبقة البورجوازية .

هذا التحليل الموجز يبين تركيب المحتويات الايديولوجية ، وكيف أن رفضاً ما — يعني **واقعية نقدية** — يمكن ان يكون أغنى محتوى من ايجاب وهمي . وهو يبين أيضاً ان الجانب الوهمي من الايديولوجية — ولا تقول «الايديولوجية كلها» — هو أيضاً جانبها المتخلّف ، وهو افتقار سرعان ما يغدو غير مفهوم . ان المثاليـة الواعظة في رواية « رب العائلة » تفسّر تفاهتها المسرحية ، وكذلك طابعها الايديولوجي المضحك .

في الآثار الكلاسيكية العظيمة ، في الآثار ذات الاسلوب الجزل، لا يخرج التصور عن حدود الواقع ، بل على العكس ، فقـد كان التصور، بوصفه وسيلة لتخطي ما هو مباشر وتخطي قشرة الواقع، يُدخِل الخلاقين العظام في أعماق الحقيقة ، وذلك أتاح لهم تمييز اتجاهاتها العميقة . ان تدخّل العنصر التصوري هو أحد الوجوه التي تميّز **الواقعيـة** من **المدرسة الطبيعية** Naturalisme فالكاتب ذو النزعة الطبيعية كان يميل الى استبعاد العنصر التصوري لأن ما هو واقعي في نظره يستبعد التصور ، ولأن التصور يخرج عن نطاق الواقع ، وهكذا يبقى ذلك الكاتب على سطح الواقع . لقد جمع رابليه وسويفت ، مثلا ، أوسع تصور الى أعمق واقعية (نقدية) (١) ان العنصر الخيالي يؤلف جزءاً من المحتوى الايديولوجي؛

---

(١) مثـال فكه :

في ذلك السكون وتلك العزلة اللذين هيمنا على أفكاري ، كان يدور في خلدي بأن لا شيء حقيقياً مما سمعت الناس يروونه عن حياة الرعيان... وكيف أنهم يقضون أجمل أيامهم في الغناء والنفخ بالمزمار ، والشبابة ، واللعب على أوتار الرباب... وهذه الافكار قادتني الى أن الاحظ الى أية درجة كان رعيان الواقع ، الذين أشاهدهم حولي ، يعيشون حياة تختلف عن تلك الحياة التي يعيشها رعيان الكتب . واذا غنّى رعياني فانهم كانوا يغنون : « حذار من الذئب ، يا حنة ! » وليس ذلك على أنغام المزامير ، والرباب ، وانمـا على تضارب عصوين من عصي الرعيـان ، أو قطعتين من الآجر ... وكان يبدو أنهم لا يغنـون ، وانما يزمجرون... وكانوا يقضون جل ساعات نهارهم في التقمّل ، أو في خصف نعالهم » . انه الكلب ، براغانزا ، الذي يتكلم هنا ، في تلك المحاورة العجيبة الدائرة بين الكلاب في أقصوصة « الزواج الخادع » لسرفانتس .

ونقول « من المحتوى » ، ذلك لأنه لا يخرج عن نطاقه ، و « من الايديولوجية » ، ذلك لأن الخيال يستعير أفكارها ، وأقاصيصها ، و« مواضيعها » من الأفكار التي تكون الأكثر شيوعاً فى ظرف معين (مثلا : غارغانتوا Gargantua ، شخصية من شخصيات الفولكلور) . حين تكون حضارة وثقافة قد زالتا ، مع مفهومهما عن العالم ، يكون لا غنى عن بعض **المعارف** لفهم العناصر الايديولوجية الشتيتة فى تلك الثقافة . وهكذا كان فهم الملحمة أو المأساة الاغريقيتين يفترض معرفة الترهات والأساطير التي ما عدنا نعيشها . وتتطلب الآثار الفنية هوامش وشروحاً و« تفسيرات » . ويدنو الانفعال الجمالي عندئذ من المعرفة ومن تاريخ الايديولوجيات .

بيد أنه لا يجدر بنا الخلط بينهما . فالحساسية الجمالية تذهب من الحس المحسوس الى الحس الذهني (أو الدلالة الايديولوجية) . أما المعرفة فتتبع الطريق المعاكسة . ومن ينس هذا الأمر يغد متفيهقاً . ونعرف الى أي حد تغص دراسة الآثار الفنية النهجية (الكلاسيكية) بالحذلقات ! يمكن — اذن — أن تلتقى الحساسية والمعرفة ، وتغني احداهما الأخرى ؛ ولا يمكن أن تحل الثانية محل الأولى ، وهذه بدهية تكاد تكون مبتذلة . ان الأثر الفني الذي عُرف بأكثر من سواه ، والأثر الأهم تاريخياً ، يكف عن أن يكون له معنى جمالي ، اذا لم يبق محتفظاً بنضرته وطراوته ، يعني اذا لم يعد يخاطب الحساسية مباشرة . يجب أن نعرف ، (يعني يجب أن ندرس) كيف ان كاتدرائية ما ، سُمّيت « كتاباً مقدساً » مصنوعاً من الحجر » ، تختصر نظرية كونية ، وتعلّم بالنحت ، وبأبوابها الزجاجية ونوافذها الزجاجية ما كان لا يستطيع بعد ، رجال ذلك الزمن ، قراءته فى الكتب (ولعله يكون هو الشيء الذي كفّوا عن تلقّيه بوساطة تقليد شفوي حي) ، يجب أن نعرف أن آثاراً ، فى الظاهر ، « صافية » الجمالية ، كان لها دلالة سياسية دقيقة جداً « مثلا ، آثار فرجيل أو أكثر المسرحيات فى عصر

اليزابيت » . يجب أن نكتشف الانتقالات الدائمة بالمعنى والدلالة وخسارة المحتوى ، تلك التي أصابت الآثار الفنية ؛ ونذكر بوجه خاص أن خسارة جزء من المحتوى الايديولوجي والسياسي قد قوى الوهم القائل بنشاطية جمالية « محض » (الفن للفن ...) ولكن دراسة مجموعة الرموز والصور الايديولوجية لا يمكن أبداً أن تغنينا عن الرجوع الى الأثر الفني المحسوس الذي هو دوماً أغنى من التجريد . ونوجز فنقول **ان للفن محتوى ايديولوجياً** ، على أن الفن ليس ايديولوجية بكل معنى الكلمة . لهذا السبب تعيش الآثار الفنية بعد زوال الأوهام الايديولوجية .

ان بعض العناصر الايديولوجية ، فى أثر فني ما — وبتعبير أدق ، ان الجانب **الوهمي** من الايديولوجية (لطبقة مقضي عليها بالانهيار) الذي ينضم الى الأثر الفني مندمجاً فيه ، هو الذي يمثل — اذن — جانبه العابر المتخلف . ويترتب على هذا أن ليس صحيحاً ولا دقيقاً قولنا ان الجانب الايديولوجي من أثر فني هو ، على نحو عام ، جانبه المتخلف . فهذا ليس صحيحاً الا عن الوهم الايديولوجي الذي ليس ، من ناحية عامة ، مُدمجاً ادماجاً عميقاً دقيقاً فى الأثر الفني ، والذي لا يصير محتوى . وهذه العناصر انما هي رهينة بعصر وطبقة ، وبالظروف الاجتماعية لهذا العصر ، وبشخصية المؤلف ، الخ ... وهي تفقد كل فائدة مباشرة عند نهاية ذلك العصر . وعندئذ تكون رهينة بالدراسة التاريخية ، يعني بالمعرفة . وهذه المعرفة تستثير وهماً شائعاً كثير الحدوث ؛ تُبتعَث من القبر آثار قديمة ، ويستعيد العلماء المتعمقون ، جانبها الايديولوجي ؛ وأثناء زمن معين ، يعيدون اليها سحرها وقدرتها على استثارة الانفعال الجمالي . ولكن سرعان ما تزول هذه القدرة المُصطنَعة ؛ وتمضي هذه الآثار المتخلفة لتلتقي بمثيلاتها فى ذلك المتحف الضخم الذي لا يحده التصور لاتساعه ، متحف التفاهات الزائلة ...

يجب أن تَجتنب المعرفة' والتعمق العلمي هذا الخطأ ، فلا يجعلان ، خطأ ، من الآثار الخالية آثارا **حديثة راهنة** ، باضفـاء هموم اليوم ، على ذلك الماضي . بيد أنه قد يحدث أن القاء طابع الحداثة على الماضي ، على هذا النحو ، ببيان أوجهُ الشبه والتماثل مع الحاضر ، ينفض الغبار عن الآثار القديمة ويعيد اليها نضرتها . ويمكن أن يكون «لمدخل» introduction تاريخي ، تقدم به هــذه الآثار ، فعالية جمالية حقيقية . وهكذا تتخذ المأساة الاغريقية حياة أكثر قوة وفعامة منذ أن تكف عن حصــرها فى ترهات وأســاطير وحسب ، أو منذ أن نكف عن اعتبارها تصميما لحوادث يوميــة (عمليات عنف وجرائم) كانت تجري فى المجتمع الاغريقي ، لنبين فيها التعبير عن المعارك فى سبيل الديموقراطية ، والعدالة ، والحرية ـ المعارك فى سبيل الانسان . ان اضفاء هذا الطابع الحديث الراهن علىالأثر الفني يُغْنيه»أو بتعبير أصح يستعيد غناه.وهذا يعني قولنا ان المعرفة تظل دائماً ازاء الفن سلاحاً **ذا حدين** . انها تغني الانفعال أو تهدمه ، تبعاً للظرف ، وتبعاً لكيفية استخدامها . مثـلا ، ان المعرفة تهدم الهيبات الايديولوجية والاوهام بفهمها على هذا النحو؛ بيد أنها بفهمها تستعيدها وتبعثها حية . ومن هنا منشأ الموقف المبهم (والذي يثير ابهامه الفضول) الذي يقفه الفن البورجوازي المنهار ازاء الترهات الاغريقية . فليس ثمة من لا يزال يؤمن بها .

وليس ثمة من يستطيع أن يجد ثانية ، بنضرتها ودلالتهــا الكاملة ، تلك الصور المسرحية الرائعة . أفتَستخدَم للتعبير عن معارك عصرنا ؟ تلك مغامرة مثقفين ! ان هذه المعارك تتطلب وسائل أخرى للتعبير ، ان المثقف المطلع هو ، من بين جميع قراء المأساة القديمة أو مشاهديها، أقلهم سذاجة، وأقلهم اندفاعاً مع الأسطورة وتصديقاً لهــا ، وأقلهم تأثراً بما بقي لهــا من دلالة اجتماعيــة وسياسية ، انه يدرك منها أولا الجانب « الرسوبي » الوهمي . وهو يتصنع أنه مأخوذ بها .

بيد أن هذا التصنع انما هو زي شـــائع . فكل مؤلف من المؤلفين المسرحيين الفرنسيين المعاصرين خاض مسابقته وتلـقى شهادته معالجاً موضوعاً اغريقياً . ان التواطؤ المتفيهـق ، وهو أدنى درجة من درجة انحطاط الترهية والأسطورة ، يحيل هــذه الآثار الى آثار مُجهِدة ، بوجه خاص (١) .

وفي هذا الاتجاه ، تُثقل المعرفة و« العلم المعمق » كاهل الفن المسمى ب « الفن المعاصر » . وهما معرَضان (وليس هذا أمراً محتوماً ولكنه ممكن دائماً) الى قطع مجرى البحث المخصب : وعي الحاضر ، ومتطلباته ، في جميع الحقول ، بما فيها علم الجمال. ان الواقعية الاشتراكية تقتضي ثقافة واسعة جداً ، ولكنها ليست منوطة « بالعلم المعمق الواسع » .

ينتج مما سبق أن علينا التمييز بعناية ، ليس فقــط بين المعرفة والفن وانما بين الفن ومعرفته . ويمكن ان تنقسم هــذه المعرفة الى عدة فروع : **علم الجمال العام ، تاريخ الفن ، علم الفن** (الذي يدرس التقنيات والقواعد أو القوانين الخاصة بحقل فني ما ، في ظرف معين) .

وبدهي كل البــداهة أنه لا يمكن انفصــال هذه التمييزات الثلاثة في المعرفة . ان علم الجمال يستطيع أن يلعب (ولنذكّر هنا بهذه الفرضية) ازاء تاريخ الفن ، وازاء الفن نفسه دوراً مماثلا

---

(١) وآخرها في التاريخ (١٩٥٠) **اورفيوس** تأليف السيد كوكتو ، وثيسيوس لأندره جيد الخ... وثمة مجال هنا للحديث عن فن الكانولار **Canular** في الادب البورجوازي ، فهو أدب مثقفين تجريديين ولكنهم منفصلون عن الحياة (وغالباً ما يكونون أسـاتذة متخرجين من دار المعلمـين العليا **la Normale**) وهم يجدون صـلة بالحيـاة في ذلك النوع الممل **le Canular** الذي يصيـب الموضوعات القديمة . وهم ينجحون في ذلك (جول رومان ، جيرودو ، ســارتر ، آنوي ، جيد الخ..) ولكن كم هو مصطنع !.. ان الكانولار المحض ، الصحيح ، يفوتهم . وقد يظل الناس يقرأون مؤلف **Ubu - Roi** بوصفه شهادة في العصر البورجوازي ، على حين تسقط آثار هؤلاء السادة في « المتحف الخيالي » ...

لدور المنطق بالنسبة الى تاريخ المعرفة والى المعرفة ، ولعلم الجمال، وهو — فى آن واحد — قسم النظرية المجرد ، وهو ، أيضاً ، الموجز الجوهري ، أقول : له دوره الضروري ؛ انه يسيطر ، فى اتجاه ما ، على النظرية ، ولكنه يتوجب عليه ، فى اتجاه آخر ، أن يكون تابعاً للحياة وأن يخدمها ، والا جف وغدا شكلياً محضاً . ان كل نظرية هي مربدّة ، كما يقول فاوست ، اذا فصلت عن الحياة . ولكن شجرة الحياة وشجرة العلم يانعتان خضراوان مخصبتان .

لقد كان من الضروري التدقيق فى بعض التمييزات ، وتحديدها (التمييزات بين المعرفة والفن — بين الايديولوجية والمحتوى الايديولوجي ، محتوى الآثار العميق) كي نفهم بوضوح كيف يظل **تراث الماضي — تراث النهجية** ، وتراث الواقعية النقدية، وبالتالي التراث القومي — حافظاً قيمته ، رغم خصائصه الطبقية وعناصره الايديولوجية المتخلفة . وفحص هذا التراث ومراجعته على نحو نقدي انما هما مهمتان ضخمتان شاقتان ، ولا تنفصلان عن تمثله الحي ، من قبل رجال جدد ، وخلاقين جدد .



الفصــل الرابع

الشكل

بيَّنت دراسة المحتوى أننا بادراكنا هذا المحتوى فى حياته وحركته : تكون قد ادركنا حركة التطور التي يَعم بها ، ويغدو نموذجياً ، ويتخذ شكلا جمالياً . وكذلك دراسة الشكل سوف تدرك حركة ما ، وسَيَنْر تطور يخرج بوساطته الشكل الجمالي من المحتوى ، ويتشبَّع بالمحتوى ، ويعود نحوه لالتقاطه بكامله . ان تلك الطريقة فى تمييز الشكل عن المحتوى أصبحت اليوم متخلفة . وهذا التمييز المجرد الذي يفصل بين الأطراف ، ويحددها (تحديداً سيئاً) بعد عزل بعضها عن بعض ، نجده ثانية فى النقد الجامعي البورجوازي ، وفي كتب تدريس التاريخ والأدب والفن . وبعد أن يفصل هؤلاء النظريون عن الشكل ما يسمونه « القوام » أو المادة أو « الموضوع المعالَج » ، يتمثلون الأثر الفني ، المنوي درسه ، ضرباً من اجتماع بين شكل ومادة ، موجودين فى السابق . ان المحتوى ، أو « قوام » الأثر ، يتعــين فى نظرهم ، تجريدياً ، وعلى نحــو ايديولوجي صرف ، بالموضوعات المطروقة ، المنظور اليها من ناحية تجريدية . وكذلك الشكل يتحدد تجريدياً ، بالنوع (مأساة ؛ ملهاة الخ . .) وبقواعد النوع . وهكذا يلوح المحتوى مصبوباً فى الشكل . وحينئــذ يستطيع النقد الجامعي أن يغيب فى نشــوة متحمسة تهتف بوحدة الأثر الفني الذي يلوح ضرباً من المعجزة ، بما أن الأثر الفني يتحدد — فى نظره — باتّســاق عنصرين أحدهما خارجي بالنسبة الى الآخر ، وكلاهما ، من جهته ، كان موجوداً فى السابق ، وعندئذ يتسنى لهم القاء الخطب عن متانة « المادة » ؛ (أو عن افتقارها الى المتانة) — عن انسجام الشكل (أو عن افتقاره الى الانسجام) . ولعلنا نجد جمالية « كانت » فى أصــول هذه

التقـاليد المدرسية ؛ والواقع أن « كانت » يرى بأن المحتـوى المحسوس يدخل ، بطريقة لا نعلمها ، فى شـكل قادم من منطقة اخرى من مناطق الوعي : فى وحدة مثالية ناتجة عن العقل الصرف. وتلك معجزة غير قابلة للفهم ؛ فالمفكر النظري ، بعد تحليل الفـن تحليلا مجرداً ، يعمد « لتأليفٍ » synthèse مجرد هو أيضاً ، لا معنى له الا فى رأس ذلك المفكر النظري .

أما نحن فننطلق ، على العكس ، من **الوحدة الجوهرية بين الشكل والمحتوى** ، وكذلك منْ اوليَّة المحتوى . ولنحدد بدقة أن هذه الوحدة الجوهرية توجد ثانية فى الأثر الفني القيِّم ، الناجح ، الذي يثير الانفعال ، الأثر « الجميل » ! أما الآثار الأخرى فتنكشف، على العكس ، عن فارق بين الشكل والمحتـوى ، وعن تفاصـلٍ بينهما ، وتأخر أحدهما عن الآخر ، الخ . . .

ينتج عن هذه الوضعية أن المحتوى يحدد ويحتّم الشكل هو نفسه . انه يضع له « شروطه » دون أن يكون لهذا الوضع طابع آلي جبري . ان الشكل يخرج من « صياغة واعداد » للمحتوى . وهذا المحتوى يحيا لأنه ليس الا الحيـاة فى ظرف معين ؛ فهـو يعرض ـ اذن ـ التيارات المتراوحة بين درجات العمق ، والجوهرية: انه يعرض الاتجاهات les tendances وهو يميل نحو الوعي ؛ ويتخذ شكلا أو « يستقي » من الصيغة الشكلية التي ليست الا وجهاً من وجوه ميل المحتوى ذاك ، الى الانعكاس فى الوعي .

سوف يكون الشكل الجمالي دوماً هو شـكل الوعي الذي سوف يلتقط ، على النحو الأكثر حسية ، الاتجـاهات الجوهرية للمحتوى ، ويحققهـا فى شيء ، هو الأثر الفني ، الأغنى والاكثر تضمناً للدلالة من أي شيء آخر . ان الشكل «مشروط» وضروري بصفته حقيقة الاتجاهات ؛ ولكنه فى الوقت نفسه ينتنج (بوصفه عمل فرد ، وبوصفه خلقاً ، والتقـاطة وعي ، وانعـكاس حقيقة

ومتطلب تعبير) ، أقول انه ينتج عن بحث حر ، وعن نشاطية حرة من بين جميع النشاطيات (ومعلوم أن الحرية ، بصورة عامة ، تعرَّف دياالكتيكياً بأنها معرفة لضرورة ، وبأنها قدرة على هذه الضرورة) .

ولا يقتضي هذا الوضع تفوق الواقعية وحسب ، وانما : بصورة أعم ، يقتضي الواقعية ، يعني التقاطة الواقع بوصفه **أساساً** للفن ؛ لقد بيّنا في اقتضاب كيف أن العنصر الوهمي — المثالي الرمزي ، الغيبي الميتافيزيقي — للفن كان هو أيضاً عنصره المتخلف . وبتعابير أخرى ، ان أفكار الفنانين المسبقة ، ودعاويهم ، وأوهامهم عن أنفسهم وعن زمانهم ، لم تخدمهم البتة ؛ وما في دوستويفسكي من عناصر البورجوازية الصغيرة يحد من مرماه ومن فائدته . أن مواعظ بلزاك الرجعية المفخَّمة ، والشقشقة الخطابية في بعض قصصه تجعل صفحات كثيرة منها لا تطاق . وتولستوي ، ممثل جماعات الفلاحين الروس ، ومرآة ميولهم الثورية العميقة (١) لم يعرف هذا الأمر معرفة واضحة ؛ لذلك لا يبلغ أوج عظمته الا حيث تزول مثاليته : في رواية **الحرب والسلم**؛ أما نظرياته في الفن فلم يبق لها الا أهمية وثيقة تاريخية .

ان سير عملية المحتوى بالنسبة الى الفنان تتم خلال الصعوبة والألم والتضاد. فمن جهة ، هذا السير هو بالضرورة فردي، **ذاتي**. ومن جهة أخرى ، فان ذاتيته ، وحدود فرديته — أو أيضاً « ذاتيته الطبقية » وخصوصاً حين يكون الفنان منتسباً الى طبقة مسيطرة آخذة في الانهيار أو مقضي عليها بالانهيار — تمنع الفنان من أن يلتقط المحتوى التقاطاً كافياً مليئاً ، وأن يصوغ شكله . وعليه أن يحل — وهو يفعل ذلك بدرجة تتفاوت في مبلغ حظها من التوفيق — المنازعة بين موضوعية الفن والأثر الفني

---

(١) والرأي للينين .

(ادراك المحتوى والتعبير عنه بشيء ، هو الأثر الفني نفسه) وبين الذاتية (الفردية ، والحدود الشخصية والحدود الطبقية) . وهذه المنازعة ليست مستحيلة الحل ذلك لأن المحتوى نفسه هو الذي يظهر ، من جهة ، بوصفه موضوعية (حقيقة يجب التقاطها والتعبير عنها) ، ومن جهة أخرى ، بوصفه ذاتية (حياة فردية فى اطار طبقة) . ولكن هذه المنازعة موجودة ، ويجب أن يكتسب حلها بجهد غالباً ما يكون طويلا مضنياً . (انظر الروايات الثلاثين أو الاربعين المنشورة تباعاً فى الصحف اليومية ، والتي كتبها بلزاك قبل أن يتمكن من الهيمنة على الشكل وقبل تمثل هذا الشكل ، يعني التصميم العبقري للملهاة البشرية Comédie Humaine فتعريف الفن بالواقعية ، والتقاط المحتوى ليسا ـ اذن ـ متنافرين الا فى الظاهر مع الواقع المؤكد أن الفن انتقاء ، وتنظيم ، وجهد ، واكتساب شكل .

ولا ينبغي أن تحول وحدة الشكل والمحتوى (مع أوليّة المحتوى) دون رؤية الفروق بينهما . ان الشكل لا يتحول والمحتوى فى وقت واحد . فأحياناً يسبق أولهما ، وفي أكثر الأحيان يتأخر عنه . وتارة يفقد محتواه وتارة يتخذ محتوى جديداً .

وهكذا ظهرت القصة مع أوائل عهد البورجوازية ، فى ذلك الظرف من صعودها وهي ما فتئت تابعة للاقطاعية ، مندرجة فى الأبنية الفوقية لأسلوب الانتاج الاقطاعي ، كي تقرضها وتقتطع لنفسها مكاناً فيها (سوريل ـ قصة **فرانسيون ١٦٢٣**) بعد هذه الطوالع المنسية المتواضعة ، ظهرت القصة فى فرنسة (مع ستندال وبلزاك) بوصفها شكل التعبير المطابق للمجتمع البورجوازي . وهي تنهار مع هذا المجتمع وفجاة تثب مجدداً وتنزل الى الساحة بوصفها شكل التعبير عن النضالات البروليتارية ، وعن تشييد الاشتراكية والحياة الاشتراكية ؛ وتتطور القصة ، فى الوقت نفسه، وتختلط فى البدء بأشكال زائلة (بيَّن لوكاس أن قصة غوته **((ولهم**

ميستر)) هي ملحمة عن الحياة البورجوازية ، وأنها **أوذيسيه** Une) Odyssée) ، وبعد ذلك أخذت القصة تدنو من الشهادة المباشرة ، من التاريخ . وأضحت القصة عند اهرنبورغ صحافة متجهة الى الأعماق (١) ، الخ . . .

وهذه **الحياة الاجتماعية للأشكال الفنية** ، التي هي رهن بالمحتوى ، تتطلب دراسة لكل شكل ، دراسة تحدد العلاقة الصحيحة بين الشكل والمحتوى ، فى كل حالة وفي كل وضعية . وانه لفصل مهم من فصول التاريخ العلمي للفن . ان علم الجمال يعين العلاقات الأكثر عمومية .

١ ـ المباشر وغير المباشر

تتيح لنا اللغة الفلسفية ، على غموضها وتجريديتها ، بسبب تركيزها واقتضابها ، التعبير عن الحركة الداخلية للنشاطية الجمالية ، يعني عن « صياغة » المحتوى فى شكل . وفي دراسة جمالية ، يمكن أن تقال الأشياء نفسها بصورة أكثر حسية ، ولكن أكثر اسهاباً ، بدراسة أثر فني معين واحد ، أو أكثر . وكل أثر فني يتضمن عنصراً مباشراً وطبيعياً ، **عنصراً محسوساً** . وهذا العنصر الطبيعي الذي تمت صياغته فعلا فى الحياة الاجتماعية ، والايديولوجية ، يتخذ دلالة جمالية خلال عملية صياغة جديدة : من تعميم ، وتوسيع ، ونمذجة Typification . **فهذا العنصر** يمر اذن بوساطة النشاطية الجمالية . ونحن نعرف أن كثيراً من الوسائط تتدخل فى هذه الصياغة : التقنيات ، والأفكار ، ومشاعر الفنان الذاتية ، الخ . . .

وهكذا يغدو الطبيعي « غير طبيعي » ، يعني أثراً فنياً . وفي

---

(١) فى موضوع التردد بخصوص الشكل القصصي ومحتواه انظر نصاً لآراغون ظهر فى العدد الثامن من مجلة « النقد الجديد Nouvelle critique »

هذا المعنى يعارض الفــن الطبيعة ، يعارض محــاكاة الطبيعة أو نسخها . ان المدرسة الطبيعية تستبعد الفن بل تستبعد مبــدأه الأولي . وهي لا تظهر — اذن — الا فى عهد يغدو فيه الفن مصطنعاً على نحوٍ قاصد متعمّد ، وهي تعارض هذا الاصطنــاع فى الفن « الصرف » ، فالطبيعية والشكلية تظهران معاً ، على قاعدة واحدة، وهما تتصارعان . مثلا ، نجدهما فى البدء متمازجتين فى آثار بودلير وآثار فلوبير . ثم نجدهما منفصلتين متعارضتين (عند مالرمه وزولا) وهذا بعد اخفــاق الحركة الكبرى المتجهة نحو تحقيــق الانسان البورجوازي ونحو التعبير الكلي (ستندال ، بلزاك) . أما بعد ثورة ١٨٨٤ ... والفنان الحق ، حتى حين كان يعتقــد فى تواضع بأنه يحاكي الطبيعة ، لم يكن يخضــع لقطعة من الطبيعة ، لشَطْر من الحياة موضوع أمامه مثل قطعة لحم دامية ميتة . فكل فنان حق كان يخطىء فى نظره الى نفسه حين كان يعتقد بأن عمله يقتصر على الوصف والملاحظة والوقوف عند حدود المُباشِر . انه **كان يعبّر** عن الحقيقة الجوهرية ، بتعبيره عن ذاته . كان يعبّر عن الطبيعة من خلال الانسان (فى عصر معيَّن ، وفي طبقة معينة) ويعبّر عن الانسان من خلال الطبيعة . ان المحتوى الحقيقي للآثار الفنية يفيض دائماً عن محتواها الظاهر كما « يبدو » مباشرة : هذا المنظر ، هذه المرأة ، هذه الخلجة الشعرية ، ولا يُبْلَغ الى غِنى الأثر الفني ، على الفور ، بل ينبغي اكتشاف ما ضمَّنه المبدع الفنان، يعني ينبــغي أن نجد مجــدداً الطريق المجتــازة والمراحــل ، « والوسائط » وينتج عن هذا ، من جهة ثانية ، ان المبدأ الأولي ، **مبدأ التعبير** ، مهما كان غنياً فهو لا يستنفد المبدأ الأولي للنشاطية الجمالية أو للصيــاغة الجمالية . فكل فنــان عظيم قد **اقترح** ، بدرجات متفاوتة ، صورة للانسان وللطبيعة .

ولقد حان الوقت الذي نعي فيه هذا الوجه **الاقتراحي** من وجوه الفن ، الذي كان دائماً ، على نحوٍ ضمني ، سياسياً (وهو يقتضي اذن اتخاذ موقف معيَّن)

ورغم ذلك **فالوسائط** ، سواء أكان الأمر متعلقاً بالوسائل التِقَنِيّة والأفكار ، والمواقف المتخذة — أقول ان الوسائط لم تستطع مطلقاً أن تبدو **بوصفها ذاك** ، فى الأثر الفني(١) . ان الوسائل، و« الحيل » التقنية ، وعمليات التحسس ينبغي أن تذوب فى أعماق الأثر الفني ؛ وكذلك الايديولوجيات ، والرموز ، والتأويلات : لمّا كان عليها أن تصير **محتوى** لا أن تظل خارجية ؛ انها لا تصير حاضرة فاعلة الا باختفاء هذه الصفات فيها ، « بتجسدها » كما يقال أحياناً . ينبغي ان يعرض الأثر الفني ذاته وأن يظهر بوصفه **مباشراً كله** : بوصفه محسوساً ، طبيعياً . هكذا فقط يمكن أن يخاطب الحساسية ؛ وهو يكتسب هذا الطابع من النضرة والطراوة والعفوية — وهو طابع خادع وضروري ، فى آن واحد — الذى يؤلف جزءاً مكمّلا من أجزاء الانفعال الجمالي .

ونقول انه طابع خادع ، ذلك لأن تقنيّي الفن ، الخداعين ، المتلاعبين بالكلمات والخيوط ، يعرفون أيضاً أنه ينبغي اخفاء الخيوط والخِدَع بعناية . بل انه ليسعنا أن نعرِّف ، على هذا النحو ، فن الذين يمثلون البورجوازية المنهارة التمثيل الأكثر دلالة ، وليسعنا هكذا أن نفسِّر فتنتهم ونفوذهم . ولكنهم ، من جهة أخرى ، لا ينجحون فى ذلك ، بل ان الخدع تبدو دائماً وتنكشف ؛ ذلك لأنها شكل صِرْف ، ولأن ليس فيها ما يستر هزال المحتوى .

هكذا كان الفن دائماً فناً اجتماعيا وسياسيا ، حتى حين

---

(١) والأمر يختلف عن هذا فى يومنا ، بمعنى من المعاني ، ذلك لأن النشاطية الجمالية ينبغي لها أن تغدو واعية بكاملها ؛ فاتخاذ الموقف يجب أن يظهر ، ذلك لانه لا مهرب من ظهوره ! انظر ، فى الصفحات التالية ، الحديث عن الوعي ؛ وتبقى مسألة ضرورة التخلص من التجريد ، يعني **العودة الى المباشر** ، الى التلقائي ، الى القوة الانفعالية الفاعلة مباشرة ، والسارية بالعدوى . (التي يمكن انتقالها بين الناس ووصولها) .

كان يزعم أنه يقتصر على وصف الطبيعة وحدها ، وخصوصاً حين كان يزعم ذلك .

ولكن المتطلبات الشكلية للفن تفسر لماذا كان هذا الطابع الاجتماعي والسياسي دائماً ، وما يزال ، موضع انكار ومنازعة . هكذا يُعرَّف الشكل الجمالي (من هذه الزاوية) بوصفه فوريَّة مباشرة مستعادة ؛ والمحتوى حُمِّل فعلا بالخطى الوسيطة ، و« الوسائط » ، ابتداء من أصله النشاطي العملي ، الذي هو تلقائي ومحسوس . انه يميل نحو الشكل ، نحو الوعي ، خلال وسائط أخرى : عمليات البحث التقنيَّة ، عمليات الاخفاق أو النجاح الجزئية . ولكن الشكل هو **عودة الى المباشر** ، يعني الى المحتوى في ما كان له من بدئي وأساسي : في نقطة انطلاقه العفوية المحسوسة، في نضرته وطراوته ، والغنى يختبىء في البساطة ؛ وليس في السذاجة المصطنَعة وانما في البساطة الحقيقية . (وليس من يضاهي الشاعر ايلوار الذي عرف كيف يُضمِّن غنى غير محدود في بعض الأبيات الشفافة « المباشرة »)

وهكذا يُعرَّف الفن بالطبيعي الظاهر الذي هو في الحقيقة غني بالصياغة الأكثر تركيباً ؛ انه ، في الحقيقة ، شيء **مستعاد** .

وهكذا نرى الطبيعة والطبيعي موجودين ثانية عند اكتمال الأثر الفني كما كانا عند نقطة انطلاقه ، في ضرورة الشكل ، وكل امتلائه ، كما في المحتوى . ومن هنا نشأ الانطباع الذي تحدثه فينا منتجات النشاطية البشرية ، والتفكير ، والهوى ، والاحلام ، تلك التي صيغت صياغة عظمى . « والمتلقّي » يجد نفسه ازاءها وكأنه ازاء كائن من كائنات الطبيعة ، بازغ فوراً من أعماق الحياة ، مكتمل البساطة « طبيعي » .

ان الحركة الداخلية للأثر الفني ، في عملية خلقه ، وفي تلقيه أيضاً ، (رغم أن ذلك يحدث باختلاف) يجري تحليلها هكذا :

لحظة من الحساسية المباشرة ــ وسلسلة من الوسائط من وسائط الأفكار ــ ثم المباشر المستعاد ، والمثول أو الحضور Présence الكامل المليء . ويختلف الابداع عن التلقي فى أن جزءا من الوسائط يمحي ويزول أو لا يمكن أن يجده الانسان ثانية الا بسعي من سعي المعرفة ؛ وكذلك فان مراحل البحث والمحتوى ــ بمقدار ما يتركها المبدع تعيش ــ يقتصر الأثر الفني **على ملامستها ملامسة هينة حين يستحضرها ويستلهمها** . وأخيراً فهي لا تواجه المتلقي بالصورة نفسها التي تواجه المبدع . ان المبدع يغير هذه الصورة وأحياناً يقلبها رأساً على عقب ، رامياً الى احداث أثر معيَّن . والتحليل وحده يميِّز بين هذه اللحظات المنصهرة ، بالنسبة الى الحساسية ، فى وحدة مركبة : وهي الأثر الفني كما يتقدَّم . ورغم هذا فان تلك اللحظات موجودة حقاً فى الأثر الفني .

وهكذا يُفهَم هذا الحدث الواقعي المتناقض مع ذاته : وهو أن هذه اللوحة ، أو هذه القطعة الموسيقية أو هذه القصيدة **تفرض ذاتها مباشرة** بوصفها نضرة ، وطراوة ، وعفوية ، «وتلقائية محضاً» على حين أن الأمر يتعلق بمحتويات غنية جداً جُمِّعت بأناة وصبر، وبأشكال صيغت أكبر صياغة (من التأثيرات المقصودة ، والأفكار التي يمكن التعرف اليها ، والأفكار « المنضوية » كما يعبِّر المشعوذون ؛ ومن التقاليد الفنية التي صُفِّيت وهُذِّبت مدة طويلة) . ذلك هو « سر » الأثر الفني ، وسحره ، وفتنته ، وأحيانا شباكه . .

٣ ــ ديالكتيكية الشكل

لا تستطيع المدرسة الطبيعية ، التي تبقى عند مستوى المباشر ، والتي ليست ــ اذن ــ فوريَّة ، مستعادة عبر عملية اغتناء ، لا تستطيع ، حسب ما تقدم ، بلوغ الفن الصحيح . وانما تنقصها **الحركة الداخلية** ، الحياة ورعشتها ، التي ترسم لها صورة

كاريكاتورية ببقائها على سطحها . ومعلوم أن هذا التبسيط للقضية الجمالية ، الذي يترك المدرسة الطبيعية عند مستوى المباشر المُعطى ، يشتمل على تبسيطات أخرى وينطوي عليها ، مثلاً : قَصْر الانساني على الجسدي الوظيفي (الفيزيولوجي) وعلى البيولوجي .

ولنمض الآن الى مرحلة أعمق فى تحليل **الحركة الداخلية** للأثر الفني والذي يلوح ، عند مثوله أمامنا (لوحة ، قصيدة ، أو قطعة موسيقية الخ . . بكاملها معروضة علينا ورغم ذلك لا تعرض الا غنى مستتراً خبيئاً . انا أتميز على اللوحة شيئاً ممثلا (وهو يسمى ، بسبب من غموض اللغة ، **موضوع** اللوحة) : انه منظر طبيعي ، أو وجه ، أو حادثة تاريخية ، أو جسد حي ، أو أزهار أو فاكهة ، أو — اذا لزم الأمر — جسم هندسي بسيط . ولكن اللوحة هي نفسها شيء ، شيء ماثل حاضر ، يشكل الأثر الفني نفسه : مساحة مصورة بالألوان (مستطيل من القماش ، أو مساحة من جدار .) فهو يبدو لنا — اذن — تحت وجه مضاعف . غير أن ليس ثمة وجه من هذين الشيئين اللذين تدركهما عيني ، يكفي بذاته . وانما كل منهما يحيل الى الآخر . . .

اذا تأملت ، فى البدء ، المساحة المطلية ، المساحة ذات البُعدين ، أحيلَ بصري الى الشيء المكاني (ذي الأبعاد الثلاثة) غير الماثل ، وانما « الممثَّل » Répresenté ؛ يثبت بصري هنيهة على المشهد ، على الصورة ، على الجسم الهندسي الخ . . . ولكنه لا يستطيع أن يلزم ذلك الحد . وسرعان ما يجد ذاته محالا الى الحدث التصويري : ان الشيء ممثل وليس ماثلا ، حاضراً . والشيء الحقيقي الماثل أمامي ، انما هو مستطيل من القماش ، ومجموعة من الألوان أو الخطوط على مساحة ، وفقاً لعلاقات ونسب تتطلبها هذه المساحة . ولكن ما أن يثبت بصري فى هذه المساحة حتى يجد ذاته محالا مجدداً نحو المظهر الآخر . وبصري لا يستطيع التوقف ؛ فهو يجد ذاته —

اذن ــ محرِّضاً ، وهنا تناقض متولّد دائماً يرغم نظري على حل هذا التناقض ، باستمرار ، وذلك بتوحيد المظهرين والاحتفاظ بهما معاً . وهكذا يحيا الأثر الفني ، ويولد الانفعال . والانفعال هو حل هذه المنازعة الحيّة ، وهو حل أراده وحصل عليه الفنان .

ان التحليل الديالكتيكي لهذه الحياة الداخلية للأثر الفني تختلف تمام الاختلاف عن المحاولات الأخيرة في الوصف «الظاهراتي». فنظريو هذه المدرسة الظاهراتية يزعمون بأن البصر « يحدّق » ، من خلال القماشة المصوّرة ، على هذه القماشة ، الى شيء أو الى كائن غائب ، ومنذ تلك اللحظة يبدو ذلك الكائن حاضراً . ولكن هذا الوصف ، البارع في الظاهر ، هو في الواقع سطحي عادي . وهو يقتصر ــ مثل سائر « أوصاف » الظاهراتيين والوجوديين ــ على الجانب من جوانب الوقائع ، الأبسط والأكثر مباشرة . فالمهم ، ليس الملاحظة بأن شيئاً غائباً قد حَدّق فيه ورمي اليه و« استُحضِر » خلال الألوان والأشكال الجسميّة الحاضرة على هذه المساحة . وانما المهم هو ملاحظة الحركة ، ملاحظة توثّب الادراك الحسي ، ذلك التوثب المتجدد المستديم . والبصر لايستطيع الاستقرار على واحد من تفاصيل اللوحة بمعزل عن مجموع اللوحة ، أو على المجموع بمعزل عن التفاصيل . واذا أخذ ، على حدة ، الشيء « الممثّل » ، « المستهدَف » ظل ميتاً . انه ليس على اللوحة ، ويجب باستمرار اعادته الى اللوحة بوصفه واقعاً صورياً ؛ وهكذا هو حاضر (لأنه مصوَّر) وغائب رغم ذلك (لأنه ليس الا مصوَّراً) بيد أنه يحيا حياة جمالية .

يميّز التحليل الديالكتيكي ، في هذه الحركة ، عنصرين (دون أن يفصل بينهما) ، أو لحظتين ، قطبين ، (وهما ، بالنسبة الى الحساسية وبالنسبة الى تأمل اللوحة ، قبل التفكير ، يظلان متحدين اتحاداً عميقاً) . وهذه الحركة تؤلف حياة اللوحة ، حياتها التصويرية الخاصة . ولنفترض أن الفنان لم يتفهم المتطلب

التصويري ، ولم يستثر هذه الحركة ، أو لم ينجح فى استثارتها . عندئذ لا يحيا الأثر الفني ... وأحياناً يوجه الفنان أبحاثه فى اتجاه الشيء الممثَّل . ويجهد لنسخه ، ومحاكاته ، وتمثيله « بأمانة » . وفي هذه الوجهة ، نجد المنظر الخادع . وتصبح اللوحة ثقباً فى الحائط . وتزول المساحة المطليَّة ، بصفتها تلك ، مع متطلباتها الخاصة . ونتميز ، خلال مستطيل مقتطَع ، وجهاً ، أو مشهداً ، أو جسماً عارياً ، أو شيئاً ما . أما الحياة الجمالية ، حياة اللوحة ، فتتلاشى . ويصاب «الفنان» بدهشة كبرى، وهو الذي نسخ الشيء «الواقعي» أو المشهد الواقعي بأمانة كبرى،وحسب نفسه أحياناً أنه فنان « واقعي » ، لكنه ليس فى الواقع الا فناناً من أتباع المدرسة الطبيعية Naturaliste . ولوحته تافهة ، أو غير موجودة كلوحة.

ولكن المصور ، يرى ، من الوجهة الاخرى ، القماشة ، أي المساحة بخاصة . وهي تقتضي بالنسبة اليه علاقات ونسباً ، وأبحاثاً جسمية تقنيَّة ؛ ويصبح أديم الصورة « مجال عالم » له « قوانينه ، وضروراته ، وشروطه المستقلة عن العالم الخارجي » (العدد الخاص من مجلة Confluence عن التصوير ص ١٣٣) . واللوحة تغدو مطابقة للتعريف الشهير جداً الذي جاء به موريس دنيس وهو : ألوان مجمَّعة ومنظَّمة على مساحة .

وعندئذ تحتل القضايا التي تطرحها القماشة بوصفها تركيباً مساحياً ذا حدَّين ، المركزَ الأول . ويتلاشى الشيء الممثَّل ، مع المساحة التصويرية وقضاياها ، فلم يبق ثمة شيء فى أعماق القماشة ؛ وعند حدودها نحن نجد الأثر الفني التزييني (من نقوش غصنية ، وسواها ...) أو التجريدي (بضع خطوط منكسرة) . لقد اتجه المصور نحو **الشكلية** .

وليس التصوير الا مثلا من جملة الأمثلة ضربناه بسبب المعارك القلمية الأخيرة التي دارت بحثاً عن معناه . فكل أثر فني

يستخدم كلمات (مادة كلامية) انما يعرض علينا الحركة الداخلية نفسها . أنا أقرأ مقطوعة شعرية أو أسمعها ، وأستطيع سماع موسيقى الكلمات وتتاليها بوصفها أنغاماً ، وتسلسلها اللفظي الخالص . وأنا أتذوق ألحان الأبيات وموسيقاها أو تدفقية القصيدة. بيد أن هذه الكلمات **لها معان** . انها تدل على أشياء وكائنات وأفكار ومشاعر . فهي تحيل — اذن — على ما توحي به أو تصفه ؛ ويستشف من خلالها شيء آخر . والحياة الشعرية لهذه القصيدة تأتي من الحركة التي ينتقل بها القارىء أو السامع ، دون انقطاع ، من أحد هذين الوجهين الى الآخر : حين يرسل من الموسيقية الى الدلالات أو على العكس ، حالاً التناقض دون انقطاع .

على الشاعر أن يعتبر الكلمات بمثابة حقائق واقعية ؛ بمثابة مادة لفظية ، وحقيقة موسيقية ، أو موسيقية متخيلة محسوسة في الأذن . ان كل قصيدة هي غناء ، ولكن ما أن يعزل الشاعر الكلمات كي يعتبرها حقائق مستقلة قائمة بذاتها ، حتى يميل نحو النزعة الشكلية . ويقابل تعريف دنيس Denis للوحة تعريف مالرمه Mallarmé للقصيدة : تتألف القصيدة من الكلمات (وليس من أفكار وعواطف) ؛ وذلك ليس الا نصف حقيقة ، فهو — اذن — أسوأ أنواع الخطأ !..

ومن الناحية المقابلة ، اذا نسي الشاعر أنه يعمل في مادة من الكلمات ، اذا نسي أن عليه الحصول على نغم وجرس وتساوق موسيقي ، أو بنية موسيقية ، اذا لم ير الا أشياء أو عواطف ، فانه يسير نحو النزعة الطبيعية Naturalisme التي يضيع فيها الشعر أيضاً .

في التصوير كما في الشعر (وفي الفنون الأخرى) وحوالي كل قطب ، وحول كل حد ، يفتقر الفن ويميل الى الزوال ؛ والانفعال الجمالي يزول في الوقت نفسه . وبين القطبين أو الحدين يندرج ما لا حصر له من الدرجات... وكل أثر فني ، في هذا المتجه ،

يحل قضية ، تطرحها المنـازعة الديالكتيكية بين هذين الوجهين ، فبالنسبة الى كل لوحة تُطرح قضية قوامها مساحة تصويرية ، يحلها المصور بدرجات تختلف فى مبلغ حظهـا من التوفيق . انه يطرح القضية ويحلها تبعاً لجميع عناصر فنه : المحتوى الذي ينبغي التعبير عنه ، والمدرسة التي ينتمي الفنان اليها أيضاً ، وتقنياته ، وطرائقه فى محترَفه ، وتقاليده الفنية ، وحساسيته الشخصية . ولكن عليه أن يحله ، وانما فِعْله فى « المتلقي » يكون رهناً بالحل المكتَشف ، فهو ينقل اليه انفعاله ، ويحصل على « الأثر » المطلوب ! وتتدخل فى هذا البحث عن **الحـل الشكلي** ، فى الدرجة الأولى ، عناصر **قومية** : عبقرية اللغة ، الروح أو الطابع القومي ، التقاليد الجمالية ، والثقافية .

٣ ـ تعريف الشكلية

الشكلية ضد الشـكل

فلنستعدْ مَثَل التصوير . فهل يقال ان **محتـوى** اللوحة يندرج فى الشيء الممثَّل ؟ وأن الشكل يتعين بالتضاد ، باعتبـار متطلبات اللوحة المسطحة وحسب ؟

ذلك سوف يكون خطأ رئيسياً يضعنا على صعيد الشكلية . وما أن نقبل بهذا الخطأ ، (عن وعي أو عن غير وعي) حتى تترجح الحساسية الجمالية حتما بين الطبيعية والشكلية . واذا أهمـل المصور خصائص المساحة المنوي تصويرها ، بوصفها خصائص شكلية ، عندئذ سوف يعبِّر عن انفعاله بالجانب « الموضوعي » من اللوحة . وسوف يختار حادثة ، أو مشهداً ، أو شيئـاً له دلالة بنفسه وسوف يهتم بالشيء المصوَّر ، لا باللوحة من ناحية كونها شيئاً . وسوف يضع الجوهري فى معالجة الحادثة أو اعطاء «صورة متقنة» أمينة عن الشيء . ولسوف يقع الفنـان حتماً فى النزعة

الطبيعية : ذلك لأنه يعرّف الحساسية التصويرية ، عن غير وعي ، بأنها خدعة بصر . فى هذا اللعب الغريب ، حيث يجب على الفنان أن يربح المعركة ، تظهر عندئذ الحساسية التصويرية وهي فى جانب الخصائص المشهورة بأنها شكلية ، وذلك منذ أن يراد تعريفها **فقط** بالشيء الممثّل . وتلوح عندئذ مقتصرة فقط على كيفية الترتيب الجسمي للألوان والخطوط على القماشة . والمصور ، المنطلق من قصد « تصويري » حسن ، يجيء عمله مبرراً لنقدات الشكليين ؛ انه يقع فى السطحية .

ولكن أينسب الأولية الى المساحة وحدها ، الى المتطلبات « الجسمية » للمساحة ؟ عندئذ يأخذ عليه الجمهور (أي الحساسية العفوية) أنه لم يقل شيئاً وأنه ليس لديه ما يقوله (١) .

وانما يكون هذا بحق . ان الحساسية التصويرية تظهر عندئذ من جانب الموضوع ، الحادثة ، المشهد الممثّل . وفي الحملة القلمية ضد الفن التجريدي ، تبدو الحساسية والمحتوى فى جانب الموضوع ، والحق أن المحتوى والحساسية يبدوان — **معاً** — فى الشيء الممثّل وفي كيفية تمثيله على اللوحة . أما الشكل فيتعين بالحركة الداخلية للّوحة : بالحل الذي يجده المصور لقضيته التصويرية عند ابداع عمله . وتنحصر صياغة الشكل فى التفتيش عن العلاقة الملموسة بين وجهي الأثر الفني . لقد وُجد المصور حيال مُعطَيَيْن : ما يريد تصويره — والحامل المادي للتصوير ، يعني القماشة . وعليه أن يعبّر تصويرياً ، على هذه القماشة ، بما

---

(١) اتجه التصوير الفرنسي الحديث ، منذ « مانيه » Manet الى التجريدية ، نحو الشكلية . لقد ذَوَّب الموضوع ؛ وهذا لا يجرنا الى حكم تعميمي. ان تحليل الشيء واللوحة قاد الى فصلهما وتفكيكهما الى عناصر منفصل بعضها عن بعض . بيد أن هذا التحليل الذي أجرته فنون التصوير يتطابق مع بعض الكفاءات والطاقات التحليلية التقليدية « للروح » الفرنسية . ومن هنا نشأت حدة هذا التصوير التحليلي وحيويته . ولكن حوالي الحد ، فى المجرد الشكلي الصرف ، يفقد هذا التصوير كل فائدة ويُنهَك بسرعة مدهشة .

يريد قوله فى صدد الموضوع ، لذلك فعليه ، من جهة أخرى ، أن يلقي على هذه القماشة شيئاً أعمق وأغنى من الانطباع المباشر المعطى من قبل الموضوع . على المصور أن ينفذ — معاً — الى أعماق حساسيته والى جوهر الموضوع . وهكذا فمتطلبات المساحة المصورة هي نفسها تماماً متطلبات التقاطة للمحتوى ، معمّقة . ان المساحة حقيقة ، وكذلك الموضوع المصوَّر . ومتطلباتهما تؤلف كلاً يجيء تقهقر الفن أو فن التقهقر ليفكك عناصره . ونستطيع ، فى هذا الاتجاه ، دراسة أثر فني معين من آثار بيكاسو ، مثلا المجموعة المعروضة فى متحف آنتيب Antibes ففيها نجد تماماً ، من جهة ، الجهد لتعيين الموضوعات ، والتراكيب ، والمنحنيات (العنزة ، البومة ، الرقص) ومن جهة أخرى ، الجهد لاعادتها فى الكل التصويري على القماشة ، مع القيم والنسب الجسمية . ويؤلف المجموع **تجربة** جمالية مدهشة أكثر من تاليفه أثراً فنياً ، وذلك بسبب من الانفصال التحليلي بين الموضوعات والعناصر الجسمية .

فاذا كان الأمر على هذا النحو ، فان الشكل يظهر بوصفه مختلفاً اختلافاً كاملا عن المفهوم الذي تعطيه له النزعة الشكلية . فالشكل حي ، حقيقي ، واقعي ، مثل المحتوى فى واقعيته : انه شكل المحتوى الذي عليه أن يتحد معه اتحاداً لا انفصام له . ان الشكلية تلقي بخاصة أنصارها فى الشعوذة حين تعرّف نفسها بأنها رهينة متطلبات مزعومة جسمية « صرف » ، وأبحاث تصويرية «صرف». وهي تأخذ أيضاً خصومها بالشعوذة حين يرضون بالتناقش على هذا الصعيد ، والحق أن النزعة الشكلية (كالنزعة الطبيعية) تعرّف ذاتها بكونها **أحادية الجانب** ، انها لا ترى الا وجهاً من وجوه المحتوى ، ولكنه وجه واحد من وجوه **الشكل** (التصويري ، الشعري الخ . .) انه يوقف حركة الشكل نفسها ويجمدها . انه يطّرح المحتوى ويشوه الشكل . فهذا وذاك يمضيان معاً .

فالشكلية لاتقتضي — اذن — كما يظَن فى أحيان كثيرة جداً ، مبالغة فى التحمس للشكل ومضياً فيه الى أبعد حدوده ، وصياغة مبالغاً

فيها . فالنزعة الشكلية تعمل بوساطة مبدأ أولي سيئ ، عن الشكل (ذلك لأنه مبدأ أولي خاطىء ، أحادي الجانب) . انه يشوه الشكل ، ويقتله ؛ انه يحذف القضية الحية التي يطرحها كل أثر فني ، وذلك بافتراضها محلولة **تجريدياً** . أليس هذا أيضاً ما أراد جدانوف قوله بتحديده التقهقر الموسيقي ب

« الحب الأحادي الجانب للوزن على حساب النغم المنسجم (الميلوديا) ... الانتباه الأحادي الجانب الممنوح لأحدهما على حساب الآخر يؤدي الى تهديم التأثيرات السوية المتبادلة بين العناصر المتنوعة .. »

وهذا يعرّف ، بالنتيجة ، النزعة الطبيعية والنزعة الشكلية بأنهما أحاديتا الجانب . (انظر جدانوف في الأدب والفلسفة والموسيقى — ص ٨٦ الطبعة الفرنسية) .

ان النزعة الطبيعية هي ، على طريقتها ، نزعة شكلية أيضاً . انها تظل هي أيضاً على **سطح الأشياء** . ولكن بينما تتوقف الشكلية عند سطح الشيء الجمالي المادي (المساحة المنوي تصويرها ، الالفاظ التي يجب استعمالها) تظل الطبيعية عند سطح الموضوع الممثّل ؛ فهذه لوحة معينة تمثّل (بصورة طبيعية أو واقعية في الظاهر) موضوعاً ما ، قد يكون على مثل شكلية اللوحة التي تعرض علينا قماشة مخدشة ببعض الخطوط أو اللطخات ذات النسب التي جرى اعدادها سلفاً بعناية . ففي الحالين ، نرى أن الشكل — المجرد ، الميت — يوجد قبل وجود الأثر الفني ، فهو ليس الا تطبيقاً من تطبيقات المعرفة ، انه يتضاءل حتى يصبح عملا ذهنياً (وذهني بشكل سطحي) . انه لا يخاطب الحساسية ، ولا يستثير الانفعال الجمالي . والموضوع الممثّل ، بصورة طبيعية ، يكف حتى عن استثارة الانفعال الذي كان عليه ايقاظه على نحو طبيعي ، والفن هنا

ـ اذا كنا نستطيع بعدئذ التحدث عن فن وليس عن حذق متلاعب، يفقر الحساسية بدلا من اغنائها . وليس هذا بسبب المبالغة ، أو بسبب عيب فى الشكل « الصرف » وانما بسبب عدم فهم ماهية الشكل .

ان الواقعية لا تدرك بالمحتوى وحده وبمعارضة المحتوى بالشكل ، والموضوع بالصياغة ، والملموس بالمجرد . وانما تدرك الواقعية بتخطي هذا التعارض ، يعني بتفهمنا ، مجدداً ـ وعلى نحو صار اثراؤه واغناؤه بالنسبة الى الفن المدرسي ـ الديالكتيكية الداخلية لكل فن ولكل أثر فني : الفارق والوحدة بين المحتوى والشكل ، مع أولية المحتوى .



الفصـــل الخامس

مجال الحريـــة

بتعبير موجز ، تُعرَف الحرية بالوعي المعين **تاريخياً واجتماعياً.** والحـرية لا تُعرَف خارج الضرورة ، وانما تُعرَف بالمعـرفة ، وبالهيمنة على القوانين الموضوعية . الاشتراكية والشيوعية تُدخلان الانسان الى نطاق الحرية . ولا تفيدنا هنا العودة للتبسط فى هذه الفروض الاساسية للماركسية . بعد قولنا هذا ، ســوف نعمد لعرض بعض وجوه الحرية فى مملكة الفن ، بايجاز .

١ ـ نهاية الوسائط

لقد اقتضت الصياغة الجمالية دائماً ـ كما لاحظنا ـ وسائط. والوسائط ، كالتَرهية الاغريقية ، كانت تندمج فى المحتوى وتنتقل الي شكل الآثار الفنيـــة . وكانت حركة تطور صياغتهــا تتضمن نصيباً كبيراً من العفوية واللاوعي .

ان الخيال الشعبي والهـوى الشعبي اللذين كانا يعمـلان عملهما ، فى بلاد اليونان ، فى موضوعات الآلهة ، والرحلات البعيدة ، والأساطير ، لم يكونا يَعرفان بأنهما جماليَّان .

أما اليوم فلم يبق لهذه الوسائط الايديولوجية اللاواعية من مبرر للوجود . فالتَرَّهات (١) les Mythes والرموز قد ألَمَّ بها انحطاط لا علاج له . فاذا بقي الفن مستطيعاً أخذها موضوعات جمالية ، فذلك انما يكون فى الخيال (مثل الرب المسيحي والشيطان

---

(١) وضَع العلامة العلايلي للفظة Mythes فى معجمه الجديد . وقد مرت بك التَرَّهية وهي وضعه للفظة Mythologie وردت فى هذا الكتاب الفاظ كثيرة من وضع علامتنا ، لم ننبه اليها نظراً لأنها اعتُمدت وشاعت ، (مثل كلمة نهجي Classique الخ..) (المعرب) .

فى رواية **فوست** لغوته) . ان جهود الأدب البورجوازي (المسمى « بالأدب الحديث ») لبعث الترهات الاغريقية او المسيحية بالنظر اليها نظرة جدية ، ان هذه الجهود الضائعة عبثاً تؤكد ما ذهبنا اليه.

ان عصرنا ـــ الذي يشاهد انتصار البروليتاريا وهي تبني الاشتراكية ، ويشاهد انتصار المادية الديالكتيكية ، والمعرفة العلمية، وسيطرة الانسان على الطبيعة وعلى طبيعته الخاصة ـــ انما يشاهد أيضاً الطبيعة المادية **كما هي** ، حسب تعبير انجلز الرائع . **كما هي** ، كما يكتشفها الانسان بتحويلها ، ويحولها أثناء تعرفه اليها . لقد تلاشت الوسائط ، والأوهام ، والتأويلات . تقول : « الطبيعة كما هي » : لا متناهية ولكن ليست ساحقة ـــ لا عدائية بصورة مطلقة ، ولا ملائمة بصورة مطلقة ـــ مرتبطة بالانسان الذي يمد جذوره فى أعماقها ، ورغم ذلك لا يعيش الا وهو يناضل ضدها .

كما هي ، ولكن ليس من السهل التعبير عما هي ! هذا المفهوم المادي عن الطبيعة لا يحل المسألة الجمالية . فتأكيد مثل هذا يعيدنا الى النزعة الطبيعية ، الى المادية السطحية العادية . وهذا المفهوم ، على العكس ، يطرح المسألة ، ويطرحها بتعابير جديدة ، ذلك لأنه يدلّل فى الطبيعة المادية والانسانية على ثروة **غير محدودة** ، من الحتميات ، والأعماق ، والمعاني . وعلى الفنان أن يختار ، من بين هذه الحتميات ، بحرية (١) . ذلك هو **المحتوى** الاول لمفهوم الحرية ، فى الفن ، وكل تعريف آخر ، يظل فى نطاق المجرد والذاتي. والأمر يتعلق هنا بمحتوى موضوعي لمفهوم الحرية ، الذي يسمح بنشر « الذاتية » المحددة تحديداً صحيحاً .

والمدهش ، فى هذه الوضعيـــة الجديدة ، هو أن « الفرد »

---

(١) من الصعب جداً اعطاء حكم فى بيكاسو ، وحصره فى تعريف . بيد أن حقيقة لا جدال فيها تبرز من عمله الفني : ذلك الغنى العجيب « بالاشكال » ـــ بالمعنى الضيق الجسمي للكلمة ـــ الاشكال التي يستطيع فنان حر تميزُها فى الطبيعة والكائنات الحية والانسان .

الذي يضع ذاته ازاء الطبيعة لاكتشافها يستطيع أن يظن نفسه وحيداً أمامها . وبوسعه النسيان أن وعيه يحمله تيار ضخم ؛ وأن هذه الوضعية انما هي وضعية اجتماعية وسياسية . ان الفنان الذي يتخذ هذا الموقف من الاشياء **بحرية** لم يسبق أن عرفها عصر من العصور، يستطيع أن يجهل أن هذه الحرية تأتيه من البروليتاريا، التي نجحت فعلا فى تبديد المفهوم البورجوازي عن الطبيعة (مفهوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر) ؛ ويستطيع أن ينسى دور الماركسية ، ودور القدرة البشرية على الطبيعة ، ودور العمل . ويستطيع أن يُغفِل واقع أن الأمر يتعلق **بحرية سياسية ؛** على نحوٍ جعل الفنانين لا يرون فى الايديولوجيات الرجعية والمفاهيم المتخلفة ، عن العالم ، التي تأتي **لتفسد افساداً** عميقاً ، **وتحدد** النظرة الحرة الى الطبيعة « كما هي » أقول على نحوٍ جعل الفنانين لا يرون عفوياً فى هذه كلها أعداء لحرياتهم .

والفنان يأخذه ضرب من الدوار ، حين يظن نفسه وحيداً فى الطبيعة ، حيال الحياة وحيال الحقائق الاجتماعية . انه يظن نفسه فقيراً فارغاً ؛ على حين أن غنى كنزه هو الذي يتخطاه ؛ انه لا يعرف كيف يلتقط هذا الكنز بملء يديه : **أن يختار** . والحرية الجديدة تلوح لكثيرين وكأنها تحديد ، وذلك تماماً لأنها حرية ، ولأن ليس هنا ثمة شخص (وليس ثمة تقليد ، ولا مدرسة ، ولا فلسفة) تقول مسبقاً ما يجب قوله . والفنى المضمَر يصبح عندئذ عرياً وافتقاراً . وكذلك فليس ثمة من يستطيع أن يجد **وحده** ما يوجد ، وما يجب قوله . فالى من يتوجه كي لا يبقى وحيداً ولكي يسيطر على ذلك الغنى الذي يثقل كاهله ؛ كي يجد الجوهري ، الجوهري فى الظرف الحاضر ، جوهري اليوم ؟ هذه هي المسألة !...

والواقع أن عهود الفن الكبرى ، وأن عظماء الفنانين فى الماضي عاشوا دائماً فى حالة **لا وعيٍ** معينة . ولنقل « حالة معينة » . ذلك لأن الرومانطيقية وفروعها (السوريالية ..) قد بالغت كثيراً فى

هذا اللاوعي . لم يكن المبدعون فى الفن يعرفون حق المعرفة شروط نشاطيتهم الخلاقة الخاصة ، واسباب نجاحاتهم واخفاقاتهم . لقد كانوا يعملون بلا تبصّر ، ولكن كانت تدعمهم ، فى الوقت نفسه ، تقاليد مدرسة ما ، وايديولوجيات ، و« طلبيات » معيَّنة جداً . وليس ثمة فنان — وربما صح استثناء ليوناردو دفنشي وغوته — قد بلغ صفاء كاملا فى وعيه ونظرته. وهذا اللاوعي — وقد كان موفقاً من بعض جوانبه — تلقَّى أسماء جميلة : العبقرية ، الالهام ...

تزول هذه الوضعية ، بالنسبة الينا ، ذلك لأننا ندخل فى عهد الوعي — وعهد الحرية .

وكل ما كان يدعم الفنان ، ويسحقه — فى آن واحد — الصور المصوغة سابقاً ، والتأويلات ، والترهات والرموز التي كانت تقف بين الوعي والاشياء — كل هذا ينهارْ . ويعلم الفنان أنه موجود حيال الواقع — الطبيعة والمجتمع — على نحوٍ يشبه الى حد ما ، موقف الرجل العاري أمام البحر . فهل سوف يلتقط بجسمه كله الشمس ، والريح المحيية ، وملح البحر ؟ أم أنه سوف يرتجف أمام اللانهاية ؟ ها هو وقد أدهشته هذه الحقيقة الواقعية التي تفعمه وتثقل كاهله — ولنعد السؤال : الى من سوف يتجه ؟

ها هو وقد فوجئ ؛ ذلك لأن « الوسائط » كانت أيضاً « وسائل » لالتقاط الواقعي ، حتى ولو كلّف ذلك أوهاماً مصطنَعة محدّدة .

وفي أيامنا ، زالت هذه الوسائل المجربة ، الا من النزعة المجمعيَّة académisme ولقد أخفقت الجهود المبذولة لانشاء نظام جديد للصياغة والابدال transposition نظام كهذا لا يسعه أن يكون الا مجرداً وغيبياً (ميتافيزيقياً) . ونظام كهذا لا يستطيع الا القضاء على الحرية . اذن فثمة كثيرون — والحالة هذه — يسترون باسم « حرية الفكر » سعيهم وراء نظام **مصنوع سلفاً** ، يقضي على الحرية . وكثيرون أمثال السيد أندره مالرو — يطالبون باسم

« الحرية » بحقهم فى بنـاء نظام تفسير معيَّن ، **يجرِّد** الانسـان والطبيعة من **الانسانية** ، ويقضي على الحرية .

وهكذا يظن الفنان السجين فى أطر البورجوازية ، فى اللحظة نفسها التي يقدِّم له أغنى محتوى ، حيث كان عليه الاحساس بأسمى متطلّب . يظن نفسه مجرداً من سلاحه . فأعظم تجديد يطابق أعظم زوال للأوهام : ونهـاية الترهات عن الطبيـعة وعن الانسـان . صحيح أن حرية الابداع اللامتناهية ، فى المجتمـع البورجـوازي الزائل ، تعرَّف وتستجمَع على صعيـد آخر : فالحرية يجب أن تقوَّم بالنقود ؛ انها تصبح « الحق » فى أن تبيع نفسهـا .

٢ ــ الوسـائل الجديدة

هذه الوضعية الجديدة لا تعرض علينا الا حالة خاصة للمسألة الأعم فى عصرنا : وهي مسـألة **الوعي** . ان الشروط الموضـوعية لتحويل العالم قد أصبحت موجودة فعـلا وينقص فى شـطر من الشعوب ، من الجماهير ، من الناس العـامل « الذاتي » ، الوعي السياسي المكتمـل ، ويوجد بالنسبة الى الفنـان حل واحد . والواقع أن الفنان ، فى النشاط العمـلي ، متضامن مع النشاطية الثورية للبروليتاريا ؛ وهذه النشاطية تَطرح بالفعل ، عن وعي أو عن غير وعي ، دون الفنان أو معه ، المسائل التي يطرحها . وهي تضطره لأن يغدو حراً ــ واما تضطره للتقهقر والعودة الى الوراء . والنظرية الأوسع ، والأكثر اجتماعية ، والأكثر **سياسية** ــ نظرية هذا العمل الثوري ــ تستطيع وحدها أن تطلعه على حقيقة وضعه . وهي وحدها التي تستطيع أن تدعم بحثه عن تعبير ، وأن تدله ، فى غنى العالم الضخم، على ما هو جوهري فى أيامنا هذه ، دون أن تحد من حريته ، ويكون هذا أيضاً ازاء الطبيعة ، والحياة العفوية ، بينا

لا يزال يستطيع أن يؤمن بالطابع المباشر لادراك الاشياء حسياً ، ذلك لأنه يجد نفسه أمام الأشياء **كما هي** !

لم يبق ثمة ترهات . ولا ثمة اوهام ولا تجريدات ايديولوجية. اذن فهنا توجد المعرفة ؛ والواقع ، الشاسع الرحيب ، حيث يجب أن نستقي ...

يظن الفنان نفسه أعزل ، معرّى ، مطروحاً ، منعزلا ازاء العالم والحياة . وانه لوَهْم . وقد يكون هو الوهم الأخير . فلم يسبق مطلقاً أن كان للفنان هذا القدر من **الوسائل** ، ولا وسائل على مثل هذه القوة ؛ ولكن هذه **الوسائل** جديدة (١) . وانها **وسائل لا وسائط** . فما هي هذه الوسائل ؟ انها المادية الديالكتيكية ؛ والعمل الذي يحوّل العالم . الصلة الحية باولئك الذين يحولون العالم ، هم وطليعتهم . وما عاد الأمر يتعلق « بطليعة » جمالية ، منعزلة ، وانما بطليعة سياسية ؛ ولا عاد كذلك يتعلق « بوعي جمالي » منعزل ، وانما **بوعي سياسي** .

وفي هذا المتّجه ، سجلت كل ظاهرة من ظاهرات الواقعية الاشتراكية خطوة الى الأمام ، حتى ولو اعتبرت خطوة غير كاملة ؛ ونستطيع التفكير بأن لوحة « القضاة » لفوجيرون لا تروع المشاهد بصورة مباشرة ، جسمية ، تصويرية ، وانما تروعه ، فى البدء ، بتعبير ما زال محتفظاً بدرجة عقلية كبرى ، يمثل شقاءهم واتهامهم . ونستطيع التفكير بأن الشكل لا يتلاءم فى هذه اللوحة مع المحتوى تلاؤماً كاملا ، ورغم ذلك يروع بقوة ، ويدهش ، ويثير الانفعال ، ويستثير الاسئلة . فهو اذن تقدم عظيم — حتى من الناحية التصويرية .

---

(١) فى صدد **الموضوعات** الجديدة ، والحقائق الجديدة الصالحة للتعبير ، راجع لوران كازانوفا : « الحزب الشيوعي ، والمثقفون ، والأمة » المنشورات الاجتماعية ١٩٤٩ ؛ وراجع سلسلة من المقالات لبيار داكس فى صحيفة « الآداب الفرنسية » تحت عنوان « منابع جديدة للالهام » . ومقالات فوجيرون وج. ميلهو فى صحيفة «فنون فرنسة» ومقالات آراغون فى «الآداب الفرنسية» .

فى نظر هذا الوعي السياسي ، يظهر العالم كما هو ، ومن الناحية المقابلة ، نرى أن الوعي السياسي الكامل يجيء للذي يوجد أمام العالم ، ويراه كما هو **بوسائل** لفهم العالم والسيطرة عليه ، يعني للانتقاء والتعبير .

٣ — نهاية اللاوعي الجمالي

كثيراً ما حسب الشاعر أو المصور أو الموسيقي فى الماضي « وحياً » سحرياً محفوفاً بالأسرار ما كان يأتي من أعمق أعماق ذواتهم .

وفي كثير من الأحيان خدم الاضطراب والغموض الفن . وكان غنى المحتوى وعمقه يمضيان جنباً الى جنب مع الاضطراب . وفي الظلام كانت تنمو المنازعات المخصبة التي تغني « نفس » الفنان بتعذيبها . لقد كان يستجيب لأصوات مجهولة ، وحتى آلامه الخاصة كانت تبدو له غريبة ، صادرة عن مكان غريب عنه . غير أن هذا الزمن قد انتهى ؛ اذن لقد انتهى زمن التعبير « غير المباشر » عبر الرموز ، والكنايات والأخيلة (وهذا لا يعني أن الخيال فقد كل وظيفة له ، فما أبعدنا عن هذه الفرضية !) ولن يخطر لأحد اليوم أن يتغنى بحبه وسط اطار من الرعيان والجنيات ، كما فى الأساطير الاغريقية القديمة .. لقد سيطر بلزاك ، وهو الذي كان من انصار عودة الملكية ، وعبَّر ونقد المجتمع البورجوازي ، بل انه عبَّر ، مصادفة ، عن احترامه للثوريين . هذا اللاوعي لا يمكن القبول به اليوم . لقد بقي لوكاس على صعيد مجتمع متخطىً ، وهو مجتمع **اللاوعي فى الفن** ، حين عرض أحياناً موقف بلزاك هذا بوصفه ملائماً للخلق الجمالي . ان امكانية ثنائية بين الواقعية الموضوعية ، من جهة ... وفلسفة الكاتب السياسية والاجتماعية من جهة اخرى ، كما يقول ريڤاي (المرجع المذكور — ص ٢١)

هذه الامكانية اليوم اما لا يمكن التفكير فيها ، واما انها تعود بالخراب على الفنان . ان الظرف التاريخي الراهن — شدة صراع الطبقات مع ما يترتب عليها من نتائج — ما عادت تسمح بالغموض والابهام . والذين يريدون اللعب على حبال الابهام انما يغشون ويلعبون على الورقة الخاسرة .

ان عصرنا ، وهو عصر التقاطة مباشرة للمحتوى ، وتعبير مباشر عنه ، يستبعد ما هو ملتبس ذو معنيين ؛ واليوم ليس الأمر متعلقاً بابهام يفسَّر على وجهين ، أو بتضاد مُخصِب وانما بتضاد لا حلَّ له ، تضاد مهدِّم يعمل فى ضمير الفنان . والحق أن **مراحل انتقالية** ، ومناحي من اللاوعي ، ما زالت ممكنة . ولكن الضرورة التي هي دائماً أعجل وأشد الحاحاً ، ضرورة اتخاذ موقف وضرورة الانسجام الداخلي ، تضائل هذا اللاوعي وتجعل منه سبباً من أسباب العقم ، والخطأ الاساسي فى علم الجمال سوف يكون — اليوم — اصرارنا على استبقاء الايمان بخصب اللاوعي . وكذلك فاللاوعي — عند كتاب البورجوازية مثلا — لم يبق اليوم الا حيلة واصطناعاً . انهم يعرفون حق المعرفة ما يريدون ، حتى حين تسيطر « الغنائية » الاكثر تضمناً للألغاز على نفوسهم . ان اللاوعي يطابق الوعي السيىء .

٤ — تأخر الوعي

ان متطلب الوعي ، وضرورته ، وحتى أوليته — فى معنى من المعاني — لا تمنحه فى الوقت الحاضر أي امتياز . انه انعكاس عن المحتوى ، عن الحياة ، عن العمل ، فلا يستطيع أن يسبقها . وحتى أرشق الضمائر وأكثرها حدة وارهافاً وثقافة ، وأعظمها تكويناً سياسياً ، يجيء متأخراً بالنسبة الى الحياة . ذلك حتى ولو كان يعرف هذا الخطر . حتى ولو كان يستبق الحياة أحياناً ، من بعض الجوانب ، بالحلم ، أو الخيال ، أو الهوى العاطفي ...

ان المحتوى ، وهو أغنى بكثير من أن يسمح للتحليل بالتقاطه ؛ يغتني أيضاً بينما يجهد الوعي فى النفوذ اليه . وهكذا الفن الذي يعبِّر عن الحقائق الجديدة يتأخر عن هذه الحقائق . ولكي تظهر الواقعية الاشتراكية ، وجب أولا بناء الاشتراكية ، ونشوء علاقات جديدة بين الناس ، وبالتالي نشوء عمليات التحسس فى التعبير عنها.

ان حذف الأشكال القديمة وخلق أشكال جديدة لا يكتملان الا بالتجارب والأخطاء المصححة ، بعمليات التحسس ، بوقائع الاخفاق، والنقد ، والنقد الذاتي . وفي هذا الجهد الصعب الهادف الى التقاطة الوعي (النقد والنقد الذاتي) لا يستطيع الفنان أن يظل وحيداً . انه يغدو أكثر حرية كلما تحرر من العزلة . وهذا يقتضي التحسس « بالجمهور » يعني بالشعب ، بالجماهير وطليعتها السياسية .

بيد أن هذا التأخر ليس محتوماً مطلقاً ــ وهذا وجه آخر من وجوه المسألة . فهو يستطيع دائماً أن يتناقص ، اذا لم يسع الفنان التخلص منه بكامله . الفن والحياة ــ اليوم ــ يتبادلان التحدي . فما هي ــ اذن ــ وظائف النقد ، وظائف علم الجمال ؟ ان وظائفهما ــ أولا ، وخصوصاً ــ التعجيل بانقاص مدة هذا التأخر ، بِحَثّ الكتاب ، والمصورين ، والشعراء ، على التقاط الحياة الحية ، بدلا من أن يظلوا خلفها ، والتقاطها فيما سبق لهم التقاطه ، وما يبدو لهم محافظاً على الحياة ، مع استعانتهم بالنظرية والنقد . فالمعرفة النظرية لها ــ اذن ــ وظيفة أسمى من وظيفتها فى السابق بوصفها « وعياً جمالياً » مجدداً ومحوِّلا . ولما كان دور **الحزب** هو أن يجمع المعرفة والعفوية ، العلم وحركة الجماهير (راجع لينين ــ ما العمل ؟) فان النقد يُعرَف بوصفه **نقداً حزبياً** . هذا الوضع الجديد ، وهو على هذا النحو من سمو الموضوعية ، والبناء ، له أيضاً قضاياه . وهو يحمل معه منازعاته .

وبسببٍ واقعٍ هو أن الابداع الجمالي يتم على صعيد من الوعي

الواضح ، وأيضاً بسبب واقع هو أن النظرية تتدخــل عن وعي فى الابداع ، عن هــذا تنتج نتيجة . فالمبــدع والنظري يتعرضــان لاغراء السهــولة . ويستنتجان من المبــادىء المســلَّم بهــا ومن النتــائج المكتسَبة ، بعــض المخططات ، ويتعرضان للبقــــاء فى الوعي الذي تم من قبل اكتسابه ، بدلا من النفوذ الى المحتوى الحي ، وهما ينطلقــان من المكتسَب ، من الصيــاغة المصــوغة فعــلا ، يعني ينطلقــان من شكل بدلا من انطلاقهما من محتــوى . وهكذا يتعرضــان للانطــلاق من التــجريد ، من المــدرَك ، بدلا مــن الانطلاق من الحياة للعودة الى الحياة (الى المبــاشر ، الى التلقائي) وأهم خطر على الأشكال الجديدة فى الفن يوجد ــ اذن ــ فى **التخطيطية** Schématisme . وعن السبب الواقعي وهو أن الفن يجاهد للتعبير عن العلاقات الاجتماعية يمكن ان ينتج بعض الاهمال فيما يتعــلق بحياة الأفراد ووجودهم « النفساني » ــ البسيكولوجي ــ (راجع فى هذا الموضوع مجلة **الأدب السوفياتي** سنة ١٩٥٠ العدد ٦ ص١٥٩) وكذلك فواقعُ أن الفن يجب أن يخدم نضال البروليتاريا وبنــاء الاشتراكية قد وضع الانفعال الجمالي الخالص ، فى المرتبة الثانية ، ولكن ليس ثمة هنا أية مســألة « عميقة » مستعصية ، ولا أي تناقض غير ممكن الحل ، فالقصة الواقعية ، مثلا ، لا تغدو واقعية حقاً الا حين تلتقط الحيــاة الفردية ــ الاهــواء ، والاحاسيس ، والأعمال ــ عند أفراد نموذجيين . أما الجمع بين الفعالية السياسية والانفعال الجمالي الخالص ، فهو اليوم ، على وجه التحديد الهدف **الواعي** « للمدرسة » الواقعية كلها ، اذا كان بوسعنا الحديث هنا عن « مدرسة » ...

والواقع أن هذه المســألة الأخيرة تعود لتندرج فى المســألة السابقة : مسألة تأخر الوعي والاهمال ، فيما يختص بحياة الناس جميعها ، أو الفصــل بين الفعالية والانفعــال ، وبكلمة واحدة : التخطيطية ، انما تنتج عن تأخر الوعي . ويكون هذا تماماً بقدر ما

ينطلق المؤلف من « المدركات » ، ومن المخططات الواعيـة ولكن المجردة . هكذا تطرح المسائل الجديدة ، ومن بينها مسائل «البطل» و«النموذج» والمواقف « النموذجية » ومسائل الاسلوب التي تفيض عن حدود كتيبنا هذا (١) .

واسهامنا هذا « فى علم الجمال » لا يزعم لنفسه حل هذه المسائل ، وانما يريد أن يضعها ، بكل ما فيها من قوة .

— انتهى —

---

(١) فى مسألة النموذج ، راجع مالنكوف ـ المؤتمر التاسع عشر للحزب الشيوعي للاتحاد السوفياتي : « ان النموذجي ، كما تفهمه الماركسية اللينينية ، ليس بأي حال من الاحوال نوعاً من المعدل الاحصائي . ان النموذجي يطابق جوهر الظاهرة التاريخية والاجتماعية المعينة . » ...

BIBL... ...RINA
مكتبة ...

ماو تسي تونغ

في النشاط العملي

الارتباط بين المعارف والعمل

الارتباط بين النظرية والعمل

مع مقدمة للفيلسوف الصيني

فان يو لانج

ترجمة : محمد عيتاني

من رابطة الكتاب العرب في لبنان

الكتاب الاول من سلسلة الكتب الشعبية الشهرية التي تصدرها

دار المعجم العربي
بيروت
شارع بشاره الخوري ـ بناية وقف بزمار
ص. ب ٣٣٦٩ تلفون ٢٣٠٢٤

الثمن ٥٠ قرشاً لبنانياً أو ما يعادلها

روجيه غارودي

النظرية المادية في المعرفة

الجزء الاول

ترجمة

محمد عيتاني

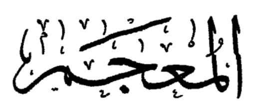
من رابطة الكتاب العرب

اطلبوا من جميع المكتبات ، قصة الكاتب البرازيلي الشهير :

جورج أمادو

دروب الجوع

الثمن ٢٠٠ قرشاً لبنانياً أو ما يعادلها



موسوعة لغوية علمية فنية مصورة

تأليف

عبد الله العلايلي

اعيد طبع القسم الاول أنيق الورق مصورا ، ويصدر فى اوائل تشرين الاول .

* * *

ويصدر القسم الثالث فى اواخر تشرين الثاني ١٩٥٤

المراجعة :

دار المعجم العربي
بيروت

شارع بشاره الخوري ـ بناية وقف بزمار

ص. ب ٣٣٦٩   تلفون ٢٣٠٢٤



منشورات

دار المعجم العربي

بيروت

شارع بشاره الخوري ـ بناية وقف بزمار

ص.ب. ٣٣٦٩ تلفون ٢٣٠٢٤

في النشاط العملي ماو تسي تو

بابلو نيرودا جان مرسين

ارضهم ... كسبوها سياو تسيير

نحن في دروب الشمس تشاكوفسكي

عرس الدم غارسيا لور

دروب الجوع جورج اماد

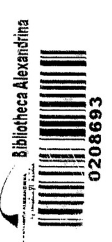
(قيد الطبع)

الجبال والرجال ايلي

النظرية المادية في المعرفة (الجزء الاول) رو

جمال الدين الافغاني ثابر

معارج الامل جور



Bibliotheca Alexandrina
0208693

الثمن ٢٠٠ قرشاً لبنانياً أو ما يعادله